الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أحمد بن يحي الونشريسي - تيسمسيلت
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

دراسة كتاب بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد لحميداني

مذكـــرة مقدمـــة لنيل شهـــادة الماستـــر تخـــصص: دراسات أديـــة

إعـــداد:

- عباس خالدية
- بوعمود أحلام

إشـراف الأستاذة:

دة:دلال عودة

السنة الجامعية:

1441هـ-1442هـ/2020م-2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

*** الحمد والشكر لله، والصلاة والسَّلام على أفضل خلق الله، محمد بن عبد الله الَّذي بسنته اهتدينا وبالقران الكريم المنزَّل عليه تعلمنا، وبسورة العلق الَّتي أنارت دربنا، وفتحت طرق العلم أمامنا سرنا وتعلَّمنا وبعد:

*** لا يسعنا إلاَّ أن نتقدم بجزيل الشكر والعرفان للأستاذة المشرفة: دلال عودة التي أنارت دربنا بنصائحها وتوجيهاتها القيمة.

*** والى كلّ من قدم لنا يد المساعدة في انجاز هذا العمل المتواضع .

خالدية وأحلام

مقدمة

يعدّ السَّرد واحد من الأجناس الأدبية، كالأساطير والخرافات والقصص والروايات، وهي موجودة قديمة قدم الإنسان، متداولة ومتوارثة، تتنوع وتختلف باختلاف الأزمنة والأمكنة والشخوص والأحداث، وقد لقيَّ هذا الجنس الأدبي – السرد – عناية من قبل الدَّارسين الغربيين على وجه الخصوص، والعرب على العموم من خلفية الاحتكاك والتأثر بالأعمال التي تناولت النصوص السرية بعد اطلاعهم وإعجابهم بطرق التحليل والتفكيك والتركيب، التي قدّمها رواد تحليل النصوص السَّردية من أمثال: تدوروف، وغريماس، وجيرار جينات وغيرهم

من هنا وقع اختيارنا لدراسة كتاب (حميد لحميداني) المعنون بـ: (بنية النَّص السردي من منظور النقد الأدبي)، وأوَّل إشكال خطر ببالنا:كيف نتمكن من دراسة وتلخيص هذا الكتاب من دون أن نغفل عن الدّراسات السابق له؟ تفرع عن هذا الإشكال عدَّة تساؤلات منها:

1/ ما المقصود ببنية النَّص عموماً والسردي خصوصاً؟

2/ كيف تمَّ تحليل النصوص السردية ؟

3/ كيف مازج الباحث بين دراسة بنية النصوص السردية والمقاربات النقدية في آن واحد ؟

4/ هل قدم لنا دراسة تطبيقية على بعض النصوص السردية؟

للبحث عن إجابة لتساؤلاتنا اخترنا المنهج الوصفي التحليلي المناسب لموضوع البحث مقسمين خطتنا لثلاثة أقسام؛ تناولنا في القسم الأوَّل الكتاب ومؤلفه كمدخل، تعرفنا من خلاله على السيرة الذاتية والعلمية لصاحب الكتاب، ثمَّ توصيف عام للكتاب، وقدمنا بعدها أهم نقطة التي تطرق لها الكاتب في مقدمته، حتى نتمكن من معرفة سبب اختيار هذا الموضوع، والإشكال الذي انطلق منه.

عرجنا بعدها لفهرس مواضيع الكتاب؛ لنتعرف من خلاله على المباحث التي تناولها، وأخيراً المصادر والمراجع التي اعتمدها الباحث، أمَّا القسم الثاني فجاء عرض وتقديم؛ انطوى على دراسة مختصرة لمباحث الكتاب بالتسلسل من الأوَّل إلى الآخر، والقسم الأخير دراسة وتقويم للكتاب عرضنا فيه للإشكالية والفرضيات التي انطلق منها وماذا توصل بعدها، ثمَّ الهدف من الدِّراسة والإضافة

النوعية، دون أن نغفل عن بعض الملاحظات البسيطة التي توصلنا إليها من دراستنا لهذا الكتاب الشيق والقيم، والتي نرجو أن نكون قد وفقنا فيها.

وننهي بحثنا بخاتمة حملت أهمَّ النقاط المستفادة، وعلى رأسها إجابة لأسئلتنا التي سبق طرحها، وقد اعتمدنا على عدَّة مصادر ومراجع بالإضافة للمصدر الرئيس موضوع البحث نذكر منها:

- النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد لعمر عيلان .
- مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية لـ الشريف حبيلة .
- انفتاح النص الروائي النص والسياق لسعيد يقطين .
- أبحاث في الرواية ونظرية السرد لفايد محمد وسحنين علي .

كما لا يفوتنا الإشارة للصعوبات التي واجهتنا من بينها: عدم توفر المراجع المتخصصة في هذا المجال، وتشعب مواضيع الكتاب، وطبيعة الدّراسة السردية الغربية المعقدة، مع صعوبة الرجوع للكتب الأجنبية الأصل في الدّراسة؛ لعدم كفاءتنا اللغوية في فهمها إلاَّ بالرجوع للكتب المترجمة، ومع ذلك حرصنا أن نلم بكلّ ما حمله الكتاب في ملخص عام لكلّ مبحث؛ يستفيد منه أو يتعرف من خلاله كلّ قارئ على كتاب "حميد حميداني" الذي عنونه (ببنية النَّص السردي من منظور النقد الأدبي).

وفي الخير نحمد الله ونثني عليه ثناءً حسناً أن وفقنا لاستكمال مسارنا الدّراسي، والشكر الخالص للأستاذة المشرفة دلال عودة لوقوفها إلى جانبنا في مراحله، وإعانتنا وتوجيهاتها ونصائحها القيمة.

التاريخ: 12 شوال 1441هـ

الموافق لـ: 26 ماي 2021 م

بوعمود أحلام

عباس خالدية

بطاقـة فنيـة

- **المؤلف**: حميد لحميداني .
- **عنوان الكتاب**: بنية النَّص السردي (من منظور النقد الأدبي)
- **دار النشر**:المركز الثقافي العربي للطابعة والنشر والتوزيع.
- **بلد النشر**: بيروت/الحمراء–شارع جان دارك–بناية المقدسي–الطابق الثالث.
- **الطبعة**: ط1.
- **سنة النشر**: 1991م.
- **حجم الكتاب**: من الحجم الصغير.
- **عدد الصفحات**: 165صفحة.

مدخـــل: الكـــتاب ومـــؤلفـــه

-التعريف بصاحب الكتاب

-توصيف الكتاب

-قراءة في عنوان الكتاب

-مقدمة الكاتب

-فهرس مواضيع الكتاب

-المراجع المعتمدة من قبل الكاتب

- **التعريف بصاحب الكتاب:**

حميد لحمداني (Hamid Lahmidani) أكاديمي وناقد وقاص وروائي مغربي، له عدَّة مؤلفات في النقد السَّردي وأعمال إبداعية، ويعدّ خبيرًا في المناهج النقدية والدّراسات السّردية والترجمة، حائز على عدَّة جوائز منها جائزة مدينة فاس للثقافة والإعلام، وجائزة الرواية العربية من الأردن عن روايته: (رحلة خارج الطريق السيار).

ولد لحمداني في بلدة بوعرفة في المغرب العام 1950م، وتلقى تعليمه في مدرسة النهضة بمدينة مكناس، وأكمل تعليمه الجامعي في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وبالمدرسة العليا للأساتذة في فاس حاز على دبلوم الدّراسات العليا سنة 1982م ، ثمَّ دكتوراه الدّولة في الأدب الحديث سنة 1989م من كلية الآداب بالرباط.

عمل أستاذا جامعيًّا في جامعة سيدي محمد بن عبد الله كلية الآداب بفاس، وهو حالياً يحاضر ويشرف على رسائل علمية في مجالات النقد الحديث والمعاصر، والسرديات، والسيميائيات والأسلوبية، ونظرية التلقي، كما عمل رئيسًا لوحدة التكوين والبحث في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق (خاص بالدكتوراه) في كلية الآداب. [1]

عمل ضمن هيئة تحرير مجلة "دراسات أدبية ولسانية" بين العامين 1985م و1987م، وفي العام 1986م التحق باتحاد كتاب المغرب، وفي العام 1987م ترأس تحرير مجلة (دراسات سيميائية أدبية لسانية) التي أسسها رفقة محمد العمري، توزع إنتاجه بين الرواية والقصة القصيرة، والسيرة الذاتية، والنقد الأدبي، والترجمات عن الفرنسية والإنجليزية، فضلاً عن نشر دراساته وأبحاثه في الصحف والمجلات والدّوريات المغربية والعربية نذكر منها[2]:

في النقد:

- من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجا، منشورات الجامعة، الدار البيضاء 1984م.
- الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة الجديدة، دار البيضاء 1985م.

[1] – ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/حميد_لحمداني

[2] – الرابط الإلكتروني نفسه.

- في التنظير والممارسة، دراسات في الرواية المغربية، منشورات عيون، الدار البيضاء 1986م.
- أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال 1989م.
- النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1991م.

في الترجمة:

- معايير تحليل الأسلوب ميخائيل ريفاتير، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء 1993م (عن الفرنسية).
- الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، مارسيلو داسكال، ترجمة بالاشتراك مع مجموعة من الأساتذة. منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1987م (عن الفرنسية).
- فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ ايزر، ترجمة بالاشتراك مع د. الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس 1995م (عن الإنجليزية).
- الترجمة الأدبية التحليلية، ترجمة شعر بودلير نموذجا، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة،، كلية الآداب، فاس 2005م (عن الإنجليزية).

في السرد:

- دهاليز الحبس القديم (رواية). ط. 1: 1979، و ط.2 دار الثقافة، البيضاء 1985م.
- صباح جميل في مدينة شرقية (قصة)، مجلة الزمان المغربي، ربيع 81. عدد: 7، 1981م.
- رحلة خارج الطريق السيار (رواية)، منشورات مجلة علامات، ط: 1، 2000م.

توصيف الكتاب (بنية النّص السردي من منظور النقد الروائي):

الكتاب من الحجم الصغير ينتهي ترقيمه إلى الصفحة (165)، جاء اسم المؤلف أعلى صفحة الواجهة من الجهة اليمنى بلون أسود قاتم، ثمَّ الجزء الأوَّل من عنوان الكتاب أسفله في وسط الصفحة بخط عريض أبيض(بنية النّص السردي)، والجزء الثاني أسفل الجزء الأوَّل بين خطين مائلين بلون أسود وبحجم أقل(من منظور النقد الروائي).

جمع اسم المؤلف وعنوان بحثه داخل شكل هندسي وبلون داكن، ثمَّ رمز دار النشر التي تكفلت بإصدار الكتاب، وفي الصفحة الموالية بياض دون أي إشارة، والصفحة الثالثة لا يوجد فيها سوى الجزء الأوَّل من عنوان الكتاب أسفل الصفحة في الجهة اليسرى، والصفحة الرابعة البطاقة الفنية للكتاب أسفل الصفحة في الجهة اليمنى.

والصفحة الخامسة عنوان الكتاب واسم المؤلف ودار النشر، والصفحة السادسة إهداء جد مختصر لأقرب النَّاس إليه، يلي هذه الصفحة صفحة المقدمة أو كما سماه بالتقديم نأتي إلى ما جاء فيها لاحقاً، وبعد انتهائه من التقديم يعيد الإهداء نفسه لنفس الأشخاص، ويبدأ بعدها في طرح أقسام الكتاب وما انطوى عليه من معلومات، أمَّا فهرس موضوعات الكتاب جاء في آخره، يلي فهرس محتويات الكتاب، صفحة خاصة بإصدارات المؤلف الأخيرة، والصفحة ما قبل الأخيرة مجموعة من الأسئلة؛ التي سبق وأن طرحها في تقديمه، وآخر صفحة توثيق لدار النشر، وللمكتبة الإلكترونية التي يمكن من خلالها تحميل الكتاب في صيغة (PDF).

- **قراءة في عنوان الكتاب:**

يعدُّ العنوان النافذة الَّتي يطلُّ من خلالها القارئ على محتوى كتاب ما، فتتسع أفق توقع المتلقي فتكون له بذلك آراء إستشرافية لفحوى الكتاب، فهو أوَّل ما يلفت الانتباه ويثير الفضول، وقراءة في عنوان الكتاب؛ أشبه بحوار مع العنوان ومعرفة مكوناته النوعية والجنسية[1]، يختزل العنوان محتوى الكتاب برمته؛ بعبارة وجيزة ودقيقة توافق تماما المحتوى الذي يروم صاحب الكتاب اطلاعنا عليه بالتفصيل، والكتاب الذي بين أيدينا والمعنون : بنية النَّص السَّردي يحيل إلى أننا سنجد في ثناياه دراسة عن أصول التحليل البنيوي للنصوص السَّردية، ويطلعنا أيضا على منظور النقد الروائي للنَّص السّردي.

[1]– محمد سالم محمد الأمين ، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا)، دار النشر العربي بيروت ، ط 1 ، 2008 م، ص :136 .

- **مقدمة الكاتب :**

افتتح الكاتب مؤلفه بتقديم؛ حدَّد فيه الغاية من نشره لكتابٍ بهذا العنوان : بنية النَّص السَّردي ، والتي ضبطها في بعدين :[1]

البعد الأوَّل:

- نقل التجربة النقدية البنائية الغربية؛ بشكل منتظم يظهر من خلالها الجهود المبذولة، ذلك أنَّه يرى أنَّها جهود لا نظير لها في تراثنا العربي .
- توضيح أهميَّة نقل هذه التجارب من حيث أنَّها أعادت النظر في طبيعة ممارسة تحليل الأعمال الأدبية؛ ذلك أنَّه يرى: إنَّ للغرب قفزة مميزة في الدِّراسات اللسانية الحديثة الَّتي تهتم بالسَّرديات وفي المقابل لا يجد اهتمامات بالسَّرديات، وتحليلها في الدَّراسات النقدية العربية.

البعد الثاني:

- تقديم ملخص للدِّراسات العربية التي تأثرت بالدِّراسات الغربية وانتهجت المقاربة والتحليل البنائي، حدَّدها بنحو عشر سنوات الأخيرة عرفت ميلاداً لدِّراسة النصوص السَّردية .
- رصد التغيرات الحاصلة في المقاربة البنائية للسرديات العربية من جانبيها النظري والتطبيقي نظرا لخصوصية النصوص العربية .
- تقديم التطور الطبيعي للنظرية النقدية البنائية، أيّ المسيرة التاريخية لها، وهو أمر ليس بالهيِّن على اعتبار أنَّ جهود روادها متفرقة تلتقي عند محاولة علمنة الدِّراسة النفسية للأدب .[2]
- الإشارة إلى النقاد الذين اهتموا بالسَّرد من أمثال :بيرس لبوك (percy lubbok) ، وفورستر (E.M.Forster) ادوين موير (Edwin Muir)، وكذا جهود النقد الشكلاني .
- يؤكد "حميد لحميداني " أنَّ دراسته مميزة انطلاقاً من تقديمه وطرحه المنتظم، والذي يوفر على القارئ لمَّ شتات أعلام وأعمال النقد البينائي، وفي المقابل توضيح المصطلحات التي عرفت بها في العالم العربي، وعليه يعلم القارئ من خلال هذا التقديم المفصل ما يستفيده من هذا الكتاب

---

[1]- ينظر : حميد لحميداني ، بنية النَّص السَّردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ط1 ، 1991م ،ص: 05 .

[2]- ينظر : حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الروائي، ص:5 .

وكأننا بالمؤلف يقول إنَّه لم يترك شاردة ولا واردة إلاَّ والتفت إليها عربياً وغربياً ابتداءً بالبنيات الصغرى في الحكي (Micro-Structures)، وانتهاءً بالبنيات الكبرى (Macro-Structures) .

- يبيِّن في مقدمته أنَّه توصل لضرورة تقديم النظرية البنائية ذاتها في شكلها الواضح من خلال الحديث عن مكونات الحكي؛ التي تبرز الجهود الجبارة التي قام بها النقاد في الكشف عن أسرار النظام الداخلي للأعمال الإبداعية السردية مع التفصيل في كلّ عناصر الحكي، وتقديم أمثلة توضيحية مع التعليق والتعقيب .
- يشير أيضاً إلى أنَّه في الجانب التطبيقي ركز على مثال رئيسي هو كتاب سيزا قاسم (بناء الرواية).

ومن الصعوبات التي واجهت الكاتب؛ والتي يعتبرها إشكالاً كبيراً هو: المنهج المتبع من قبل النقاد في تحليلهم للأعمال الإبداعية، وهو ما لامسه في دراسته لأعمال الخاصة بنقد النقد، وعليه يقول إنَّه " آثر أن تكون الدِّراسة التي نقوم بها ذات طابع وصفي، فهي لا تقف مع البنائية ولا ضدها، ولكنها تتلمس عبر نظرياتها وممارساتها تحديد قيمتها المنهاجية، وفاعليتها الإجرائية."[1]

ويصرح أنّ غايته من دراسته وما قدمه في مؤلفه بالإضافة إلى ما سبق هو؛ استقصاء وإحصاء الهفوات التي وقع فيها النقاد أثناء ممارستهم النقدية للأعمال الفنية من نحو : ما قامت به الكاتبة (جوهانا ناتالي) (Johana.Natali) في مجال تحليلها للأعمال النقدية المكتوبة حول قصص بودلير وفي هذا المقام انطلق الباحث من إشكاليات جوهرية هي كما يلي: [2]

- هل استطاعت المقاربة النقدية ذات الرؤية من الداخل في العالم العربي أن تظهر خصوصياتها المميزة وهي تتعامل مع النَّص السردي العربي ؟
- ما مدى قدرة الناقد العربي على هضم وتمثل مناهج جديدة تولدت في سياق تطور البحث اللساني، والمنطقي والفلسفي ؟
- هل تمكَّنت المقاربة البنائية من تجاوز التعريف بالمنهج إلى تقديم معرفة جديدة بالنَّص الروائي العربي؟
- ما هي الأخطاء التي ينبغي تجاوزها في هذه الممارسة ؟

---

[1]- حميد لحميداني ، بنية النَّص السَّردي من منظور النقد الأدبي ، ص: 07 .

[2]- المصدر نفسه ، ص :7-8 .

- وآخرُ ما يختم به تقديمه سؤال يود أن يجد له إجابة لدى قرائه وهو إلى أيِّ حد كان موفق في عمله.

يلي مقدمة الكاتب التي وسمها بتقديم إهداء ، لأقرب النَّاس إليه .[1]

فهرس موضوعات الكتاب:

قسَّم لحميداني ما احتوى عليه كتابه من معلومات إلى قسمين: القسم الأوَّل نظري يحمل مجموعة من العناصر، والثاني نظري تطبيقي مجزأ هو الآخر لعناصر، وتفصيلهما فيما يلي:[2]

عَنْوَنَ **القسم الأوَّل بـ:** أصول تحليل بنية النَّص السردي (الحكي من وجهة نظر النقد الفني والشكلانية والبنائية وعلم الدّلالة البنائي)؛ بدأه بتمهيد تحدث فيه عن الشكلانيين الروس أعلامهم وأعمالهم، ثمَّ انتقل إلى عناصر ثلاث:

* المقاربة الفنية للسرد.

* الشكلانية والبنائية وعلم الدلالة البنائي: يندرج ضمنه (الحوافز- الوظائف – العوامل) فصل في كلّ عنصر على حدا.

* مكونات الخطاب السَّردي: يتضمن؛ السَّرد، الشخصية الحكائية، الفضاء الحكائي، الزمن الحكائي، والوصف في الحكي، أرفق كلّ عنصر بالشرح والتفصيل والتوضيح.

أمَّا **القسم الثاني** عَنْوَنَهُ: ببنية النَّص الروائي من منظور النقد العربي؛ بدأه بـ : النقد الروائي الفني في العالم العربي من النظرية إلى التطبيق، تطرق فيه لعلمين (نبيل راغب، ومحمود أمين العالم) يليه النقد الروائي البنائي في العالم العربي؛ هذا الأخير تطرق فيه: للجانب النظري بالبند العريض يندرج تحته أربعة عناصر مرقمة كما يلي:

1-كتاب الألسنية والنقد الأدبي .

2-كتاب نقد الرواية من وجهة نظر الدّراسات اللغوية الحديثة .

3-كتاب القراءة والتجربة.

---

[1]- المصدر نفسه ، ص : 9 .

[1]- ينظر : حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النقد روائي، ص :157-159 .

4-كتاب بناء الرواية .

والجانب التطبيقي (دراسة تطبيقية لكتاب بناء الرواية لسيزا قاسم)؛ وهنا أيضا وضع تحته عناصر هي :

أ- الأهداف.

ب- المتن .

ج- الممارسة النقدية : تضمن ثلاثة عناصر هي :

1- الوصف .

2- التنظيم .

3- التاويل.

د- اختبار الصحة .

وختام محتوياته استنتاجات، ثمَّ مصطلحات، ثمَّ المراجع العربية والأجنبية والمقالات التي استند إليها في رصد واستقصاء كلّ ما قدَّمه من معلومات.

- **المراجع المعتمدة من قبل الكاتب:**

مكتبة الباحث حميد لحميداني ثرية وزاخرة بالمصادر والمراجع العربية والأجنبية، والتي كانت عوناً له في تقديم مادته العلمية نذكر منها :

- ادوين موير : بناء الرواية ترجمة إبراهيم الصيرفي.
- ألان روب غرييه : نحو رواية جديدة.
- جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي ومحمد العمري.
- كلود لفي ستراوس: الأنتروبلوجية البنيوية ترجمة مصطفى صالح.
- يمنى العيد: الرواية الموقع والشكل.

-A.chassang et .ch.seniger :les grandes dates de la literature francaise .

- bernard valette :Esthetique de roman moderne.

- chaud Brenond : Logique du recit.

- A – J-Greimas : les actants les acteurs et les figures.

نتوجه لشيء من التفصيل في كلَّ قضية من قضايا هذا الكتاب في تقديم وعرض الآتي:

تقديم وعرض

- دراسة وتلخيص فصول الكتاب

القسم الأوَّل: أصول تحليل بنية النَّص السردي
(الحكي من وجهة نظر النقد الفني والشكلانية والبنائية وعلم الدَّلالة البنائي)

بدأ (حميد لحميداني) قسمه بتمهيد تحدث فيه عن بداية الأبحاث الشكلانية؛ مبينا أنَّها ظهرت في روسيا مطلع هذا القرن، ووصلت إلى أوجها مع بداية الثلاثنيات، ويوضيف أنَّ اسم الشكلانية أطلقه خصوم هذا الإتجاه[1] – ذيل هوامش الصفحات بحواشٍ توضح مصدر المعلومات– من أجل وصف المسار الذي اتخذته أبحاثُ جملةٍ من النقاد ركزوا في دراستهم للأعمال الأدبية على الجانب الشكلاني والتركيبي البنائي الداخلي، أمَّا عن الغاية من دراستهم فهي البحث في الخصائص التي تجعل من الأدب أدباً بالفعل، ولخصو هذه الخصائص في مصطلح واحد سموه الأدبية (La litterarite).[2]

كما أضاف أنَّ دراستهم _ الشكلانيين _ المحايثة للأدب والنصوص الإبداعية جعلتهم يركزون على الجوانب الداخلية للنَّص بعيداُ عن حياة الأديب والواقع الإجتماعي والإقتصادي؛ نظراً لكونهم يرون أنَّ علاقة الأدب بصاحبه من إختصاص علماء النفس، وعلاقة الأدب بالمجتمع من اختصاص علماء الإجتماع، وفي الهامش أشار الباحث إلى أنَّ هذا لا ينفي وجود خلفيات فلسفية دفعتهم للنظر للأدب كشكل على أساس أنَّها تقوم على النزعة العقلية المعادية للتجربية وهو من إهتمام أعلام الشكلانيين الروس (ليفي ستراوس و التوسير)، ومنه توصل إلى :

هدف الشكلانيين هو خلق استقلالية كبيرة للنقد الأدبي عن العلوم الانسانية، وبيَّن أنَّه سيتطرق فيما يأتي إلى أهمِّ الانجازات التي قام بها الشكلانيون والبنائيون على السواء في مجال الحكي عامة والرواية خاصة، دون أن ينسى معطيات علم الدَّلالة البنائي الذي نشأ في أحضان الشكلانية والبنائية، وقد ظهر هذا العلم بشكل ناضج في أبحاث (غريماس)، وكذلك الدِّراسات التى قام بها (بريمون) فيما سماه (منطق الحكي)؛ عن جوهر الموضوع الذي تناوله الدّارسون وأهل الاختصاص في الميدان.[3]

---

[1]– ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، ص11

[2]– ينظر : المصدر نفسه ، ص 11-12 .

[3]– ينظر : المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

المقاربة الفنية للسَّرد:

لا يغفل الباحث الحديث عن تيار النقد الروائي الإنجليزي الَّذي كان يميل إلى الدِّراسات الداخلية للأعمال الروائية، وسبب الإشارة إليه لما له من تأثير مباشر في توجهات النقد الروائي العربي الذي أسماه (النقد الروائي الفني)، الذي يمثله الناقد المصري (نبيل راغب)، ويوضح كذلك أنَّه سيشير إلى مظاهر تأثرها بالنقد الروائي الإنجليزي في الموضع المناسب، وقد تعرض لهذا الاتجاه باختصار قبل أن ينتقل إلى النقد الحكائي الشكلاني والبنائي والدلالي.

يعتبر (لحميداني) النقد الروائي الفني _ أيّ العربي _ محاولة أولى للتخلص من التأثيرات الأرسطية، وخاصة فكرة أرسطو عن المحاكات، واعتبار الفن الدرامي شكلاً من أشكال تصوير الواقع ...وهو مادعاه لإدراج النقد الروائي الفني في اطار النقد البنائي بمعناه الواسع .

يسمي (حميد لحميداني) النقد الروائي الذي ازدهر في انجليترا خلال العشرينيات من هذا القرن نقدا فنيا، وذلك بسبب توجهه الواضح نحو دراسة الرواية من حيث بنائها وتركيبها الداخليين في الوقت نفسه الذي نراه يحتفظ بمعيار القيمة التي تستمد من التفاعل الحاصل بين ذوق النقاد وبناء العمل الروائي، هذا مع العلم أنّ النقد الفني الانجليزي لم يقطع كلّ الصّلة بالدّراسات الخارجية للرواية لأنّه ظلّ خاصة في محاولاته الاولى محافظا على مبدأ اعتبار العمل الروائي صورة مركزة عن الحياة ولن تهتم بالنسبة للنقد الروائي إلاّ بهذا الجانب الجديد الذي يشير لأوّل مرة إلى النقد الانجليزي بالخصوص مشاكل صنعة الرواية .[1]

في هذا الايطار نشر (بريس لبوك) (percy luppok 1879_1965) كتابه (صنعة الرواية) فهو ينطلق من أنّ الرواية هي شريحة من الحياة، كما يعتبران اقتراب الناقد من مادة الرواية وبنائها أمرا لا مفر منه يقول: "هناك العديد من المواد المختلفة الواضحة للعين المجردة وضوح الحجر والخشب تدخل في بناء الرواية، ومن الضروري معرفة الغاية من وجودها."[2]

لخص الباحث القضايا التي أثارها (لبوك) والتي هي عبارة عن تساؤلات أولية حول بعض مكونات الرواية وأدواتها مثل: العنصر الدّرامي وتعددية الأساليب والزمن، وحسب رأيه إنَّ أهمّ ما

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني ، بنية النَّص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص13-14.

[2]- ينظر : المصدر نفسه، ص14 .

قدمه كجهد علمي واضح هو زاوية النظر أو الأشكال المختلفة للسَّرد؛ فالشكل كما يفهمه يعتمد على ما يسمى (وجهة النظر)، فهو كذلك قد استثمر بشكل شديد الفعالية الاصول الارسطية للدراما لفهم العنصر الدرامي في الرواية وخصوصا في الحالة التي يكون فيها الكاتب محايدا ، بحيث يجعل الشخصيات تظهر وكأنَّها تعبر بتلقائية عن نفسها، وكذلك يتولد العنصر الدرامي في نظر (لبوك) عندما يحاول الروائي مسرحة الأحداث الروائية (Dramatization). [1]

يؤكد أنَّ كريستيفا أخذت هذا المفهوم في كتابها (النَّص الروائي وخاصة عندما تحدثت عن الفضاء كمنظور أو كرؤية، والراوي هو من يتحكم في شخوص الرواية، وعليه مرجع كلّ من لبوك وكريستيفا هو أرسطو، أمَّا فورستر (E.M.Forster) فقد حاول تجاوز المفهوم الدّرامي الأرسطي مبرزاً الفرق الجوهري بين الرواية والدّراما، كما قد اقترب (فورستر) من الفهم الدقيق لبعض القضايا التي أثارها (لبوك)، وخاصة مسألة وجهة نظر الراوي، فقد حدَّد لنا بوضوح تام نمطين أساسيين من الراوي هما: [2]

- الشخص محدود المعرفة .
- الشخص العارف بكلّ شيء.

ويقترب (فورستر) كثيرا من أبحاث الشكلانيين؛ خاصة في تفسيره لمفهوم الحبكة وعلاقتها بالسّرد، حيث يتجلى الأثر الأرسطي عند (فورستر) مع ذلك في الربط بين الحبكة وعنصر الدهشة والغموض، كما يرى أنّ الرواية ينبغي أن تكون خالية من العناصر، والشيء الحاصل من قراءة الرواية هو شيء إجمالي متماسك، أمَّا عن الخصائص التي تشترط في الناقد (القارئ) فهي الذاكرة والذكاء وهي تمكِّن القارئ من الإحتفاظ بجميع العناصر المهمَّة، أمَّا الذكاء فيمكنه من إدراك نوعية العلاقات القائمة بين العناصر ذاتها.[3]

ومن أجل وضع شبه قانون لأنماط الرواية تقدم (إدوين موير Edwin Muir) خطوة إلى الأمام عندما حاول تجاوز العناصر الجزئية، رغم أنَّه لم يهمل الإشارة إليها، أمَّا عن العناصر الجزئية فيلاحظ (موير) أنَّ المصطلحات التي استخدمت قبله لدراسة الرواية كلّها قابلة للتعايش، ومنها

---

[1]- ينظر : حميد لحميداني ، بنية النَّص السردي من منظور النقد الأدبي، ص14.

[2]- ينظر : المصدر نفسه ، ص 15

[3]- ينظر : المصدر نفسه ، ص 16 .

مفهوم الايقاع ووجهة النظر ومفهوم (النموذج)؛[1] حيث لاحظ الكاتب أنَّ (موير) أكثر التزاما بدراسة الرواية في ذاتها، ويقول أنَّه يرى الشيء الوحيد الذي يستطيع أن يحدثنا عن الرواية هو الراوي يكتفي (حميد لحميداني) بعد ذلك بتقديم تلخيص للأنماط الشكلية للرواية كما تصورها (موير) وهي:[2]

- **رواية الحدث** : وأهمّ خصائصها أنَّ سرد الأحداث في ما يتم على طريقة " ثم ....ثم " وهذه صيغة (موير) نفسه، هي أنَّ العلاقات تكون فيها تراكمية أمكثر منها سببية، ولذلك تعتمد على غيبة الحبكة .
- **رواية الشخصية** : الشخصيات فيها مستقلة عن الحبكة، أمَّا الحدث فهو تابع للشخصية وصفات الشخصية ثابتة لا تتغير، وهذه حسب (موير) صفة جوهرية في رواية الشخصية، هنا يشير (موير) الى المصطلح الذي وضعه (فورستر) لهذا النوع من الشخصيات؛ كونها شخصية مسطحة، ويعتبره دالاً على خاصية من الخصائص .
- **الرواية الدرامية** : وتتوازن فيها قيمة الشخصية بقيمة الحديث؛ بحيث تقوم الحبكة على أساسهما معا، كما أنَّ عنصر التوتر أساسي فيها، والشخصيات فعالة، والأحداث في الرواية الدرامية تعتمد بشكل صارم على قانون السببية، وفي الفصل الثالث من الكتاب يتناول (موير) علاقة الرواية الدَّرامية بالزمن فيرى أنَّ العنصر الزمني غالب فيها على العنصر المكاني .
- **الرواية التسجيلية**: وهي في نظره تفاعل بناء بين رواية الحدث التي تقوم على غلبة العنصر المكاني، والرواية الدرامية التي تقوم على غلبة العنصر الزماني، ويتناول (فورستر) أشكالاً روائية أخرى غير أنَّه في الفصل الأخير يبتعد عن التنظير؛ كي يكتب مايشبه تاريخا للأشكال الروائية، فمع تناوله نماذج من الرواية الجديدة فَقَدَ (موير) السيطرة على جهازه المفاهمي فاكتفا بتسجيل بعض الخصائص المميزة لكلّ شكل روائي .

في نهاية هذا التمهيد يوضح الكاتب إنَّ النقد الفني الروائي في انجلترا بقي وفيًّا من جهة أنماط التقويم الجمالي الكلاسيكي، واكتشف من جهة ثانية بعض خصائص البناء الروائي،لكنه لم يصل الى

---

[1]- ينظر : حميد لحميداني ، بنية النَّص السردي من منظور النقد الأدبي، ص16.

[2]- المصدر نفسه، ص17.

ما وصلت إليه الأبحاث الشكلانية الروسية؛ لأنَّ هذه الأخيرة وضعت جهازاًمصطلحياً شديد الإحكام ، فقد أقام النقد البنائي المعاصر بحثه مرتكزا على نتائج البحث الشكلاني، من حيث بنية الحكي وعلم دلالة الحكي، لكن الكاتب لاينفي أهميَّة النقد الروائي في انجلترا بالنسبة لدراسته بسبب تأثيره في النقد الروائي العربي ، ويعرض نماذج قليلة في حينها .[1]

الحوافز_الوظائف_العوامل:(Motifs/Fonctions/Actants)

إفتتح (حميد لحميداني) هذا الجزء بشبه توطئة؛ أشار فيها الى أنَّ التحليل الداخلي المحايث للأعمال الحكائية بدأ بصورة جدية مع الشكلانيين، غير أنَّه توسع مع الجهود التي قام بها البنائيون والمهتمون بعلم الدّلالة في الوقت الحاضر.

وقد كان البحث عن الوحدات الأساسية، الشغل الشاغل لمجموع المهتمين بالفن الحكائي والأبحاث التي انجزت في هذا المضمار تؤكد حقيقة أساسية وهي: إنَّ ميدان الحكي يعتبر من حيث الجانب النظري ميدانا بكراً، ولعلَّ هذا ما جعل البحث ينصب على الأشكال الأولية للحكي كالخرافات، والحكايات الشعبية، بينما لا يزال البحث بالنسبة لأشكال الحكي المعقدة (كالرواية) في بداية الطريق.

وقدم في هذا المقام تنبيها كان قد أشار إليه (غريماس GREIMAS) وهو؛ الخطأ الذي يقع فيه الكثير من النقاد في تطبيق النموذج الدِّراسي الوصفي الذي وضعه (بروب PROPP) للحكاية العجيبة على الأشكال المعقدة من الحكي كالرواية، وسيعرض للجهود التي بذلت؛ يخص بالذكر انجازات الشكلانيين، ويعقب بما أضافته الدِّراسات البنائية، وما أثمر على يد (غريماس) فيما يخص علم الدّلالة البنائي.[2]

1_ **الحوافز (LES MOTIFS)**: يميز (توماتشفسكي Tomachcvsku) بين أغراض ذات مبنى وأغراض لا مبنى لها، الأولى تقتضي الخضوع لمبدأ السببية، وللنظام الزمني، والثانية لا تخضع لا للترتيب الزمني، ولا للسببية وينتمي عالم القصة، والرواية، والملحمة إلى الصنف الأوَّل.

[1]- ينظر : حميد لحميداني بنية النص السردي من منظور النقد الادبي ، ص18- 19 .

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص 19-20.

فكلّ من القصة والملحمة والرواية يعتبر غرضا Theme، وكلّ غرض يتألف من وحدات غرضية كبرى، وهذه أيضا تتألف من وحدات غرضية صغرى؛ بحيث تكون غير قابلة للتجزأة، وهذه الوحدات الصغرى هي الجمل التي يتألف منها الحكي، ويسمي (توماتشفسكي) هذه الوحدات الصغيرة: حوافز، وهكذا تكون كلّ جملة تتضمن في العمق، حافزا خاصا بها غير أنَّ (فلاديمير بروب) يعترض على هذا الرأي حينما يرى أنَّ الجملة ليست كلاًّ غير قابل للإنقسام.

الحوافز المشتركة، والحوافز الحرة:

هنا يشير الكاتب إلى أنَّه قبل معرفة الفرق بين هذه الحوافز يجب التعرف على التمييز الذي يقيمه (توماتشفسكي) بين ما يسميه المتن الحكائي والمبنى الحكائي؛ فالمتن الحكائي ،هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي تكون مادة أولية للحكاية، أمَّا المبنى الحكائي، فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته، أيّ أنَّ المتن الحكائي هو المتعلق بالقصة كما يفترض أنَّها جرت في الواقع بينما المبنى الحكائي هو القصة نفسها، ذلك أنَّ القاص أو الروائي ليس من الضروري أن يتقيد بالترتيب الزمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع.[1]

كما نجد أيضا أنَّ المتن الحكائي(Fable)؛ هو مجموع الأحداث التي تشكل المادة الأولية في الحكاية سواء كانت واقعية أو متخيلة، أو هي أحداث تخضع لمنطق السببية والترتيب الزمني المتعاقب منطقيا، أمَّا المبنى الحكائي(Sujet) فإنَّ الحكاية المروية التي لا تخضع الأحداث فيها الى السببية أو الى الترتيب الزمني المنطقي، فهي بناء جديد وفق نظام تاليفي تخيلي يتبناه السرد بطريقة فنية إبداعية.[2]

واذا كان الحكي يتكون من عدَّة حوافز، فإنَّ (توماتشفسكي) يلاحظ أنَّ بعض هذه الحوافز تكون أساسية بحيث اذا سقطت من الحكي تختل القصة، بينما البعض الآخر منها لا يكون ضروريا بالنسبة للمتن الحكائي، حتّى لو سقط أحدهما فإنَّ القصة تبقى محتفظة بإنسجامها، وتسمي الحوافز الأولى : (حوافز مشتركة)، أمَّا الثانية فيسميها (حوافز حرة). ويمكن تصنيفها كما يلي: [3]

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، ص21.

[2]- ينظر: زبوجي آسيا وبريخ ليدية، مذكرة بنية الرواية الجزائرية المعاصرة(حارسة الظلال –دون كيشوت في الجزائر لواسيني الاعرج انموذجا) جامعة عبد الرحمان بجاية، 2016، ص11-12.

[3]- ينظر: نفلة أحمد حسن العزي، تقنيات السَّرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء للنشر والتوزيع، العراق ،ط1، 2010 ص20.

أ/ **حوافز مشتركة:** لا يمكن الاستغناء عنها كونها أساسية في المتن الحكائي.

ب/ **حوافز حرة:** يمكن الاستغناء عنها لارتباطها بالصياغة الفنية للقصة أو متعلقة بالمبنى الحكائي في أبعادها عن النَّص لا يخل بأحداث القصة.

ويعطي (توماتشفسكي) تقسيما آخر للحوافز، فيميز بين الحوافز الدينامكية، وهي التي تكون مسؤولة عن تغيير الأوضاع في الحكي، والحوافز القارة؛ وهي لا تغير الوضعية، وإنَّما يقتصر دورها مثلا على التمهيد لتغيير الوضعية، مثلا: حافز ظهور المسدس بالنسبة لحافز عملية القتل، إنَّ الحوافز القارة عادة ما تكون خاصة بالوصف كلّ ما يتصل بالبيئة والوسط، والحالة وطبائع، الشخصيات بينما تختص الحوافز الدينامكية بوصف تحركات وأفعال الابطال.[1]

- **التحفيز**: يرى (توماتشفسكي) أنَّ إدراج أيّ حافز جديد وأساسي في صلب القصة ينبغي أن يكون مبررًا ومقبولا بالنسبة للاطار العام، أيّ ينبغي أن تكون له علاقة شديدة بمجموعة القصة بحيث يكون مهيء لقبوله، وهذا التهيء الذي يعمد إليه الكاتب لإظهار حافز جديد هو مايسمى (التحفيز)، وهو ثلاثة أنواع :[2]

أ- **التحفيز التأليفي** : ومبدؤه أنَّ كلّ حافز أو إشارة في القصة لا ينبغي أن يرد بشكل اعتباطي أيّ ينبغي أن يكون له دور أو علاقة أو وظيفة لما يأتي من أحداث القصة، ويورد (توماتشفسكي) بهذا الصدد قوله لـ (تشيكوف) تشرح مدلول التحفيز التأليفي، إذ يرى أنّه اذا ما قيل لنا في بداية قصة قصيرة بأنّ هناك مسمارا في الجدار، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه.

ب- **التحفيز الواقعي**: وهو متعلق بضرورة توفر العمل الحكائي على درجة معقولة من الايهام بأنّ الحدث محتمل الوقوع .

ج- **التحفيز الجمالي**: إنّ جميع الحوافز التي تجعل الحدث في نطاق المحتمل ينبغي أن نراعي في الوقت نفسه مقتضيات البناء الجمالي في الحكي، فاقحام أشياء واقعية مثلا لا ينبغي أن يكون بمثابة نشاز في البناء الفني، بل ينبغي أن يدخل في علاقة تناغم تام مع مجموع العناصر، وهذا ما قصده

[1]- ينظر : حميد لحميداني، بنية النَّص السردي من منظور النقد الروائي، ص 22.

[2]- المصدر نفسه، ص22-23.

(توماتشفسكي) أنّ إدخال الحوافز كما أشرنا الى ذلك من قبل، إنّما ينتج عن تراض بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي.[1]

2-الوظائف (Les Fonctions):

-الوظائف عند(بروب): يعود الفضل في تفصيل الكلام عن الوظائف إلى الشكلاني الروسي (فلادمير بروب)، وذلك من خلال كتابه (مورفولوجيا الحكاية)؛ حيث انتقد عددا من الذين سبقوه في كتابه، وقدم لنا نموذجه الوظيفي المقترح، الذي يختلف عن نموذج الحوافز في شتى الجوانب، ولكي يوضح (بروب) نموذجه حلّل الأمثلة التالية:

- يعطي الملك نسرا للبطل، النسر يحمل البطل الى مملكة أخرى.

-يعطي الجد فرسا لـ (سوتشينكو) ،يحمل الفرس هذا الى مملكة أخرى.

_ يعطي ساحرا قاربا (لايفان)، القارب يحمل هذا الى مملكة أخرى.

_ تعطي الملكة خاتما (لايفان) يخرج من الخاتم رجالا أشداء يحملون (ايفان) الى مملكة أخرى.

يلاحظ (بروب) أنّ الأمثلة الأربعة تحتوي على عناصر ثابتة وعناصر متغيرة، وما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل كما تقوم به الشخصيات، أمّا من فعل هذا الشيئ أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلاّ باعتبارها توابع لا غير.

واذا كان (بروب) ينبه إلى أنَّ الوظائف تتكرر بطريقة منحلة، فإنَّه يدعو إلى مراعاة دلالة كلّ وظيفة منها ودورها في السياق الحكائي العام، ذلك أنّ الوظائف المتشابهة قد يكون لها دلالات مختلفة اذا ما ادرجت ضمن سياقات متباينة، ولهذا نراه يعرف الوظيفة على الشكل التالي:" ...ونعني بالوظيفة: عمل شخصية ما ،وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة [2]".

ويذهب الى ذلك الدكتور الشريف حبيلة في كتابه مكونات الخطاب السردي؛ ليتحدث عن ما جاء به (غريماس) ويقول أنَّه يعتبر (بروب) بهذه الطريقة المزدوجة المتمثلة في تحديد الشخصيات

---

[1]- ينظر: ابراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلا نيين الروس، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1 1983، ص179.

[2]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النقد الروائي، ص 23-24.

واختزالها إلى سبعة أدوار، قد حدَّد بالفعل العوامل دون أن يضع لها الاسم أو المصطلح، الذي وضعه هو، لقد تجاوز (بروب) التقسيم الوظائفي لينظر الى الحكاية على أنَّها وحدة كلية باعتبارها متتالية من الوظائف، وهي التطور الذي تخضع له الحكاية بداية من الإساءة أو الشعور بالنقص أو حتَّى الزواج أو أيّ وظيفة تقوم بحل العقد.[1]

توزيع الوظائف والمفاهيم الجديدة للشخصية الحكائية:

بعد أن تحدث عن الوظائف بالتفصيل قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجية فرأى أنّ هذه الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات هي: 1/المتعدي أو الشرير 2/الواهب، 3/المساعد، 4/ الاميرة، 5/ الباعث، 6/ البطل، 7/ البطل الزائف، كما لاحظ أنّ كلّ شخصية من هذه تقوم بعدد من تلك الوظائف المحدود ضمن ما هو أساسي مشار إليه سابقا (واحد وثلاثون وظيفة).[2]

متتالية الوظائف في الحكي:

لدى (بروب) نظرة شمولية للحكاية العجيبة على الخصوص؛ تتجاوز الوظائف أحيانا وتتعامل مع الحكاية كوحدة كلية، فهو يعتمد على هيكل البنية الذي تتركب منه الحكاية فيقوم بتفكيكها وكشف وظائف، ثمَّ وصف العلاقات التي تربط فيما بينها ليصل في النهاية إلى وضع المثال الوظائفي،[3] وهو ينطلق في هذا المضمار من تعريف الحكاية العجيبة من الوجهة المورفولوجية كتطور ينطلق أساسا من الإساءة أو من الشعور بالنقص؛ تطور الوظائف يطلق عليه (بروب) مصطلح (المتتالية).[4]

---

[1]- ينظر: الشريف حبيلة ، مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديثة ، الاردن، ط1، 1432/2011 ص8.

[2]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص25.

[3]- ينظر: سمير مرزوقي ، وجميل شاكر،مدخل الى نظرية القصيدة، ديوان المطبوعات الجامعية ،الدارالتونسية للنشر، الجزائر ص24.

[4]- المصدر السابق، ص27.

البنية الوظيفية العامة للحكايات العجيبة ودلالتها:

عمل (بروب) عمل على اختزال العناصر التي تتألف منها مجموع الحكايات؛ فعمل على اختزال العناصر التي تتكرر، وكذلك العناصر التي ليس لها حضور ثابت في مجموع الحكايات أو أغلبها ثمَّ وضع سلسلة من المتتاليات تُكوِن ما يمكن تسميته بالبنية الوظيفية العامة للحكايات العجيبة.

كما يوضح بأنَّ (بروب) حاول أن ينتقل الى ميدان تأويلي بعيد عن الدّراسة المورفولوجية وذلك عندما تساءل عن الأسباب التي جعلت الحكايات الخرافية تخضع لسلسلة وظيفية واحدة في تركيبها ؟.فرأى أنَّ هذه الأسباب ينبغي تلمسها خارج الحكايات نفسها؛ أيّ في الواقع الثقافي الذي نشأت فيه، وخاصة في المعتقدات الدينية، وهذه النقطة تؤكد أنَّ البحث الشكلاني لا يكفي وحده لقيام نقد حقيقي للأعمال القصصية ، كما قد اعتبر (بروب) عمله يقتصر على الدّراسة المورفولوجية للحكاية لا غير.[1]

- **الوظائف (رونالد بارت R.Barthes):**

تكمن أهميَّة البحث في الوظائف عند (رونالد بارت) حسب الباحث في الطابع الشمولي الذي يتخذه البحث عنده، ذلك أنَّ (بارت) لا يتحدث عن الوظائف في نوع حكائي محدّد، ولكن عن الوظائف باعتبارها وحدات تكون كلّ أشكال الحكي، فهو لا يحصر الوظيفة في الجملة، وإنّما عنده قد تقوم كلمة واحدة بدور الوظيفة في الحكي بالنظر إليها في سياقها الخاص.[2]

يلح (بارت) على علاقة كلّ وظيفة مع مجموع العمل، وهو أمر أشار إليه (بروب) دون أن يدرسه بشكل موسع، والفن في نظر (بارت) لا يعرف الضوضاء، إنَّه عبارة عن نسق خالص، وليس هناك أبداً وحدة ضائعة، وبالتالي الجانب الذي يلح عليه (بارت) هنا هو نفس ما ألحَّ عليه (توماتشفسكي) تحت مادة التحفيز التأليفي، ف(بارت) يرى أيضا أنَّ إشارة الكاتب القاص إلى شيء ما بصورة عابرة في الحكي لا بد أن يكون لها معنى فيما سيأتي من الحكي، وينبغي دائما أن ننتظر ليكون لذلك الشيء دور فيما يأتي من بقية الحكي .[3]

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني ، بنية النَّص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص28.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص29.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وهذا المستوى كان قد أشار إليه (بارت) في مقدمة كتابه عن (راسين)، حيث أكدَّ أنَّ الغاية من دراسته هي الكشف عن الوظائف والوحدات للقيام بالتحليل، والوظائف التي يقصدها هي الوحدات البنائية السّردية الصغيرة التي يتأسس وفقها الخطاب السردي، وتتشكل من مجمل مكونات النَّص وتتعدَّد.

فقد تتسع لتشمل مقاطع بأكملها، وقد تتضاءل لتكون في مستوى الجزئيات اللفظية كالكلمة التي تحمل معنى، وتحيل سواء الى صفة، أو حدث، أو علاقة، أو حركة، أو فعل، أو إلى غيرها من الوحدات الصغرى الحاملة للمعنى والمتمظهرة لسانيا في صيغة اسم أو فعل، أو حرف من حروف المعاني ، أو ضمير، وهذه الوحدات التي تندرج في سياق البنية الكبرى والكاملة للنَّص تكون وظيفتها في العمل على تماسك البنية، سواء بخلق الانسجام بين العناصر، أم بالقيام بالوظيفة الخلافية المنتجة للمعنى.[1] يميز (بارت) بين نوعين من الوحدات الوظيفية:

- **الوحدات التوزيعية**: وهي وحدات تتطابق مع الوظائف التي تحدث عنها (بروب)، وهي نفسها وظائف التحفيز التي أشار إليها (توماتشفسكي)، اذ أنَّها تتطلب بالضرورة للعلاقات بين بعضها البعض مقدمة في ذلك مثال توضيحيا للهذه الوحدة من الوظائف[2] والتسمية المميزة للوظائف التوزيعية أنَّها تتصل بشكل أساسي بالأفعال.[3]
- **الوحدات الادماجية** : وهي عبارة عن وظائف، غير أنَّها تختلف عن السابقة، ولذلك لا يحتفظ لها (بارت) بهذا الاسم، لأنَّها لا تتطلب بالضرورة علاقات فيما بينها، كلّ وظيفة تقوم بدور العلامة (Indice) ، لأنَّها تحيل على مفهوم ضروري بالنسبة للقصة المحكية، أيّ إنَّ كلّ ما يخصّ الاطار العام الذي تجري فيه الأحداث، وأوصاف الشخصية، والأخبار المتعلقة بها تتم بواسطة الوحدات الإدماجية وهي الوحدات التي تتسم بكونها تحيلنا على هيئة أو صفة تتعلق بمكونات المتن الحكائي من شخصيات زمان ومكان. [4]

---

[1]- ينظر :عمر عيلان ،في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق ،2008،ص66.

[2]- ينظر: حميد لحميداني ، بنية النَّص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص29.

[3]- ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص67.

[4]- المصدر السابق، ص29.

ويميز (بارت) الوحدات الإدماجية عن الوحدات التوزيعية بقوله:"إنّ العلامات- ويقصد بها طبعا الوحدات الادماجية- بسبب الطبيعة العمودية لعلاقتها بشكل من الأشكال، هي وحدات معنوية بالمعنى الصحيح لأنَّها على النقص من الوظائف تحيل الى مدلول، وليس على فعل"، توصل الباحث إلى أنَّ إدخال (بارت) للوحدات الادماجية في الحكي له طبيعة استبدالية (Paradigmatique)، في حين أنَّ إدخال الوحدات التوزيعية له طبيعة تركيبية (Syntagmatque).

يعلق الكاتب على هذا بأنَّ (بارت) يرى أنَّ الوحدات التوزيعية تطغى في الأنماط الحكائية البسيطة كالحكايات الشعبية، بينما تطغى الوحدات في أنماط الحكي الأكثر تعقيدا كالروايات (السيكولوجية)، ويجده يقترب من جهود (توماتشفسكي)، وخاصة عندما ميز هذا بين الحوافز المشتركة، والحوافز القارة، رغم تأكيده بأنَّه يمضي في التمييز بين نمطيين آخرين من الوحدات الإدماجية.[1]

- **علم تركيب الوظائف**

يربط الباحث بين (بارت) و(أرسطو) في طريقة الدّراسة، ذلك أنَّ بارت يعطي عناية للتسلسل المنطقي على التسلسل الزمني كما فعل (بروب)، وهو نفس ما ذهب إليه (أرسطو) اذ أعطى أولولة للمنطقي على الزمني في الأدب المسرحي، وليس (بارت) وحده من انتهج نفس المسار في البحث عن الأداة الحقيقية لدراسة تركيب الحكي نحو: ليفي ستراوس ، كلود بريمون وتودوروف.[2]

واذا كان (بارت) يتحدث عن المتتالية (La cequence)، التي هي- في نظره - عبارة عن تتابع منطقي للوظائف النُّويَّات، بحيث تنفتح المتتالية عندما لايكون لطرفها الأوَّل علاقة متينة مع السابق، وتنغلق عندما لا يكون لطرفها الثاني نتيجة لاحقة، فإنَّنا نجد منطقه هنا يعود به الى جعل المتتالية مطابقة للوظيفة نفسها، مما يؤكد أنَّ فكرة المتتالية عنده لم يتم تميزها بشكل واضح عن الوحدات الصغرى في الحكي، وهي الوظائف، والعلامات (حسب تقسيم بارت نفسه)، ولقد أحسَّ هو نفسه بهذا الدوران الذي آل إليه تحليله للمتتاليات عندما قال: "إنَّ الأمر هنا يتعلق بلا جدال بتصنيف يظلّ في نطاق المستوى الوظيفي.[3]

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني ، بنية النَّص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 30.

[2]- ينظر : المصدر نفسه، ص31.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3-العوامل Les actants (غريماس) A.J.greimas :

استفاد (غريماس) في تحديده لمفهوم العامل في الحكي من الدّراسات الميثولوجية السابقة، ففي هذه الدّراسات ينظر مثلا إلى الإله من جانبين : جانب وظيفي وجانب وصفي.

الجانب الوظيفي يشمل الأفعال التي يقوم بها الإله، والجانب الوصفي يشمل الألقاب والأسماء المتعدّدة التي تحدّد صفاته، ويقترح (غريماس) تعريف للعامل بقوله: "هو وحدة تركيبية ذات طابع شكلي، بغض النظر عن أيّ استغلال دلالي أو ايديولوجي، أو بتعبير آخر هو من يقوم بالفعل أو يتلقاه، أمَّا الذات فيعرفها بقوله:" تبدو الذات كعامل تتحدّد طبيعته من خلال الوظيفة التي يؤديها". [1]

ولا يرى (غريماس) أنّ هناك تعارضاً، بين التحليل الوظيفي والتحليل الوصفي ، بل يوجد تكامل أساسي بينهما، غير أنَّ مشكل التمييز بين أسلوبي التحليل هذين يطرح بحدَّة عندما يكون لدينا عوامل مقلدة سلفا ببعض المضامين، يتطلب الأمر عندئذٍ محاولة القيام بتحليل للعالم الصغير الذي توجد بداخله تلك العوامل، أو تمارس فيه أفعالها، وينبغي الإجابة في هذا الاطار عن سؤالين هما: [2]

أ/ ما هي العلاقات المتبادلة بين العوامل في عالم صغير، وما هو شكل وجودها المشترك ضمن ذلك العالم؟

ب/ ما هو المعنى الأكثر عمومية للنشاط الذي نعزوه للعوامل، ومما يتكون هذا النشاط؟ واذا كان هذا النشاط تحويليا، فما هو الاطار البنائي لتحويلاته؟

أثناء إجابته عن السؤال الأوَّل يضع تصوره للعوامل مستندا على مفهوم اللسانيات لها، فقد لاحظ أنَّ الوظائف في النحو التقليدي لها أدوار تمثلها كلمات؛ فالفاعل هو الذي يقوم بالفعل والموضوع هو الذي يتلقى الفعل والجملة تمثل المشهد، وهكذا فإن الأفعال والممثلين يتغيرون بينما لا يتغير المشهد، ويحصل على علاقتين تربط العوامل في شكل تقابلي :

---

[1]- ينظر: فايد محمد وسحنين علي ، ابحاث في الرواية ونظرية السرد، TAKSIDJ.COM للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر ،2014،ص26.

[2]- ينظر:حميد لحميداني، بنية النَّص السردي ، ص31-32.

الفاعل المقابل ⟵ الموضوع.

المرسل مقابل ⟵ المرسل إليه.[1]

استفاد (غريماس) أيضا في بناء تصوره للنموذج العاملي من مفهوم العوامل في اللسانيات اذ ينطلق من ملاحظة (تسنيرTesniere) التي شبه فيها الملفوظ البسيط بالمشهد، والملفوظ عنده هو الجملة، ومن وجهة نظر علم التركيب التقليدي تعتبر الوظائف بمثابة أدوار تقوم بها الكلمات داخل الجملة، تكون فيها الذات فاعلا، والموضوع مفعولا، وتصبح الجملة أيضا – وفق هذا التصور – عبارة عن مشهد، وهكذا يستخلص (غريماس) عامليين أساسيين يقوم عليهما الملفوظ البسيط، يضعهما في شكل متعارض كالتالي:[2] الذات ≠ الموضوع. / المرسل≠ المرسل اليه.

واذا كانت هذه العوامل لدى (غريماس) تأخذ الشكل الآتي:

مرسل ⟵ موضوع ⟵ مرسل اليه.

مساعد ⟵ ذات ⟵ معارض.

فإننا نجد (السعيد بوطاجين) يقف على الخلل الذي يميز هذه الترسمية العاملية؛ بحيث يرى أنَّه ينبغي أن يمر السَّهم من المرسل إلى الذات ثمَّ الموضوع، وذلك لأنَّ المرسل يوجه طلباته وأوامره للذات وليس للموضوع، وأن سهمي المساعد والمعارض ينبغي أن يتوجها الى الموضوع لا الى الذات على الرغم من وجود حالات عديدة تكون فيها المساعدة أو المعارضة موجهة للذات كوجود لأنّ المساعدة أو المعارضة تنطلق من طبيعة الموضوع بغض النظر عن القائم به أو مؤديه.[3]

ويعمم (غريماس) هذا الاستنتاج على كلّ عالم دلالي صغير، فيرى أنّ عالما دلاليا صغيرا، لا يمكن أن يحدّد كعالم ، أيّ ككلّ دلالي إلاَّ بالمقدار الذي يكون في إمكانه أن يبرز أمامنا كمشهد بسيط كبنية عاملية، ويطور (غريماس) نموذجه العاملي في ضوء الأبحاث الشكلانية التي تناولت الحكايات العجيبة وخاصة أبحاث (فلاديمير بروب)، فقد رأى أنَّ هذا الباحث أوضح مفهوم العوامل دون أن يضع

---

[1]- ينظر : الشريف حبيلة ، مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية ص12.

[2]- ينظر : حميد لحميداني، بنية النّص السردي، ص32-33.

[3]- ينظر : فايد محمد وسحنين علي ، ابحاث في الرواية ونظرية السرد ، ص 101-102.

بالضرورة المصطلح نفسه، وخاصة عندما وزع الوظائف المتعدَّدة على سبعة شخصيات أساسية وهي التي اعتبرها (غريماس) بمثابة عوامل.

ذلك أنَّ (بروب) نفسه اعتبر الشخصيات الرئيسية كبنية مجردة تحدد من أعلى جميع الامكانات التي يفترض أن تعرفها الحكايات العجيبة على مسيتوى قيام الممثلين بالأعمال، يرى هذا الباحث انه اعتمادا على ابحاث " بروب" حاول " غريماس" منذ سنة 1966 ان يقيم علم دلالة بنائيا للحكي، وقد وضع في هدا الاطار نموذجا للتحليل يقوم على ستتة عوامل تاتلف في ثلاثة علاقات.[1]

أ/ **علاقة الرغبة (Relation De Desir)**: وتجمع هذه العلاقة بين من يرغب (الذات)، وما هو مرغوب فيه (الموضوع)، وهذا المحور الرئيسي يوجد في أساس الملفوظات السردية البسيطة (Ononces narratifs)، وهكذا يكون من بين ملفوظات الحالة (Les enonces detat) مثلا ذات يسميها هنا (ذات الحالة)، وهذه الذات إمَّا أن تكون في حالة اتصال، أو في حالة انفصال عن الموضوع، فاذا كانت في حالة اتصال، فإنَّها ترغب في الانفصال، واذا كانت في حالة الانفصال، فإنَّها ترغب في الاتصال، والملفوظات الحالة هذه يترتب عنها تطور ضروري قائم فيما يسميه (غريماس) بملفوظات الانجاز، وهذا الانجاز يصفه بأنَّه (الانجاز المحول) (Faire transformateur) ومن الطبيعي أن يكون هذا الانجاز سائرا في اتجاه الاتصال، أو في طريق الانفصال، وذلك حسب نوعية رغبة ذات الحالة.[2] والتي تدور حول موضوع القيمة الذي يسعى الى امتلاكه[3] في هذا المقام قدم الباحث مخططات توضيحية، ميز فيها بين تناوبين لكلّ من ملفوظ الحالة، وملفوظ الانجاز الذي جاء به (جان ميشال ادم) استنادا الى (غريماس).

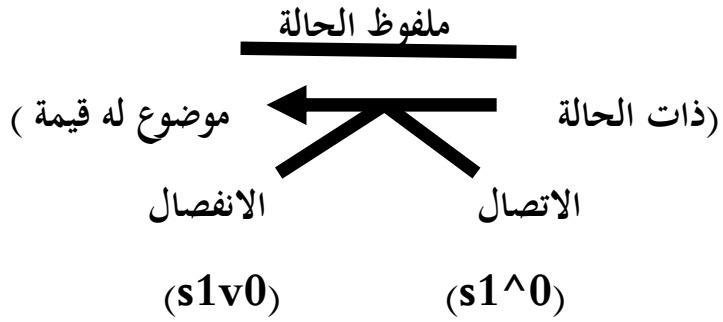
---

[1]- ينظر: حميد لحميداني،بنية النص السردي، ص33-34.

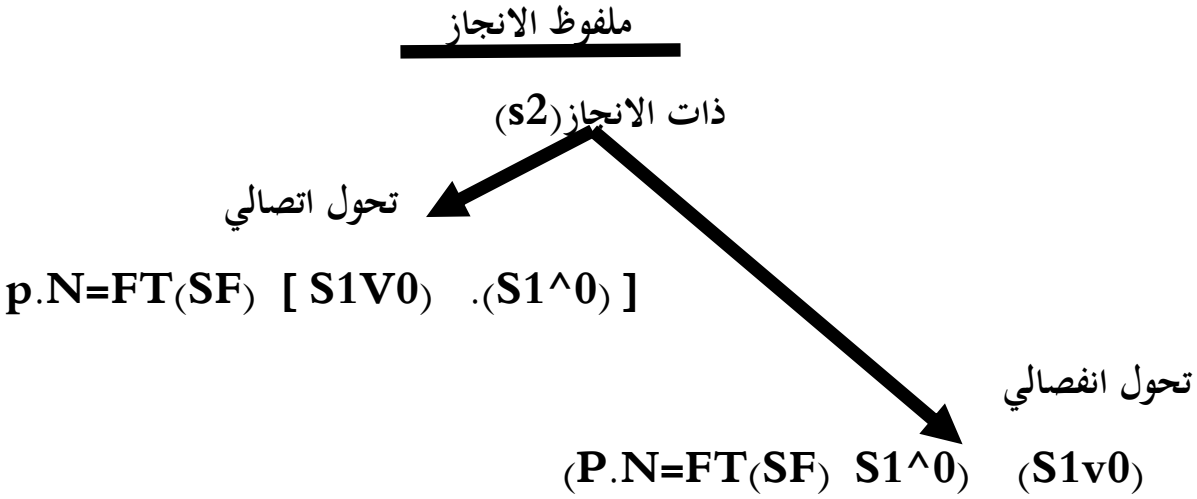
[2]- ينظر : المصدر نفسه، ص 35.

[3]- ينظر :نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، الامل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزو، 2008،ص 48.

❖ تناوب على مستوى ملفوظ الحالة :



❖ تناوب على مستوى ملفوظ الانجاز:



وهكذا يرى الباحث أنّ علاقة الرغبة بين الذات والموضوع تمر بالضرورة عبر ملفوظ الحالة الذي يجسد الإتصال أو الانفصال، كما تمرّ بعد ذلك عبر ملفوظ الإنجاز الذي يجسد تحولا اتصاليا أو انفصاليا.

ب/ علاقة التواصل: (Relation de communication)

إنَّ فهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي ووظيفة العوامل يفرض مبدئيا أنَّ كلّ رغبة من لدن (ذات الحالة) لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه (غريماس) مرسلا، كما أنَّ تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة، لكنه يكون موجها أيضا الى عامل أخرى يسمى مرسلا إليه، وعلاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة؛ أيّ عبر علاقة الذات بالموضوع وعليه

المرسل هو الذي يجعل الذات ترغب في شيئ ما، والمرسل إليه هو الذي يعترف لذات الانجاز بأنَّها قامت بالمهمّة أحسن قيام، فهي تجمع بين المرسل والمرسل إليه[1].

ج/**علاقة الصراع** (**Relation de lutte**): وينتج عن هذه العلاقة إمَّا منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة والتواصل)، وإمَّا العمل على تحقيقهما، وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان/أحدهما يدعى المساعد، والآخر المعارض، الأوَّل يقف الى جانب الذات، والثاني يعمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع، فهي تجمع بين المساعد والمعارض، هكذا نحصل من خلال العلاقات الثلاث السابقة على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند (غريماس) ويمثل (غريماس) لشبكة العلاقات بين العوامل بالشكل التالي:[2]

العوامل والممثلون: (**Actants Et Acteurs**) إنَّ العامل في نظر (غريماس) ليس من الضروري أن يطابق الممثل، حيث يمكن لعامل واحد أن يكون ممثلا في الحكي بممثلين أو اكثر، كما أنَّ ممثلا واحدا يمكن أن يقوم بأدوار في ممثل واحد ثمَّ عن تعدد البرامج السردية؛ بسبب وجود عدد من ذوات الحالة، برغباتهم الموجهة نحو موضوعات متعددة تؤدي كلّ هذه التعقيدات الى جعل النمط الحكائي في أنواعه المعاصرة على الخصوص شائك العلاقات، بحيث يتطلب تحليله كثيرا من الدّقة والحذر.[4]

يعترف (غريماس) بأنَّ توليد التدليل لا يمر أوَّلاً من خلال انتاج الملفوظات، وتوليفها في خطاب، إنَّها معوضة في مسار هذا الخطاب بالبنيات السردية، وهي التي تنتج الخطاب ذي المعنى المفصل الى ملفوظات، مع ترابيط المستويين السردي والخطابي، وفي علاقة تراتب وتبعية ، فإنَّهما ليس

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني ، بنية النص السردي، ص 35.

[2]- ينظر: المصدر نفسه ، ص 36.

[3]- ينظر:ابراهيم خليل ، بنية النص الروائي ، الدار العربية للعلوم ناشرون ،ط1، (1431-2010)، ص69.

[4]- ينظر :حميد لحميداني ، بنية النص السردي، ص37.

متراكبين لفظا بلفظ، وبهذا أدركنا بأنَّ العلاقة بين ممثل وعامل والتي يبعد أن تكون علاقة اندماج بسيطة لحالة وردود داخل قسم كانت مزدوجة.

وعليه البنية الممثلية في هي الحالة موضعة كما يمكن للتوزيع الممثلي أن يكون له توسع أدنى ويقتصر على ممثل واحد، يتحمل كلّ العوامل والأدوار العاملية الضرورية (معطيا المجال لمسرحية داخلية مطلقة): البنية الممثلية تكون في الحالة المدونة، وبهذه الطريقة يكون الاعتراف بمبدأ عدم التضايف الموضعي للعوامل السيميائية، والممثلين الخطابيين الذين بدورهم لا ينبغي خلطهم مع العوامل اللغوية الجمالية)، والمسافة التي تفصل هؤلاء عن أولائك تضمن هكذا استقلالية التركيب السردي وتؤسسه كهيأة منظمة ومعدلة للتمظهر الخطابي.[1]

منطق الحكي (كلود بريمون):

يوضح الكاتب أنَّ (بريمون) يحدّد في التمهيد الذي وضعه لكتابه (منطق الحكي) المنطلقات الأساسية التي وجهت مجهوده في مضمار دراسة هذا المنطق ذاته، فهو يرى أنَّ عمله يرتكز -أساسا- على قراءة كتاب (مورفولوجيا الحكاية) لـ (فلاديمير بروب)، واذا كان القسم الأوَّل من كتابه كما حدَّد هو بنفسه؛ يتناول أعمال (بروب) بألتامل، فإنَّ القسم الثاني خصصه لدراسة ما سماه: (الأدوار السردية الرئيسية) معتبرا هذه الأدوار بمثابة حبكة في الحكي، والجانب المنطقي في دراسة (بريمون) يكمن في هذا القسم على الخصوص؛ لأنَّه حاول أن يجيب فيه عن سؤال شديد الأهميَّة وهو:"هل هناك إمكانية لوصف الشبكة التامة للاختيارات المنطقية المتاحة لراوٍ ما عند أيّ نقطة من نقط حكيه لكي يتمم القصة المبدوءة؟" يقول الكاتب سنرى كيف أجاب عن هذا السؤال عند استعراض مجهوده الخاص في هذا المجال.[2]

أ/تاملات (بريمون) في عمل (بروب):

يرى (بريمون) أنَّ المنهج الذي اتبعه (بروب) يمكن تطبيقه على جميع أنواع الحكي، ويميز كذلك نوعين من السيمولوجيا: سيميولوجيا نوعية، كلّ واحدة منها تهتم بفن قصصي بعينه

---

[1]- ينظر: جوزيف كورتيس ،مدخل الى السيميائية السردية والخطابية ، ت جمال حضري ، الدار العربية للعلوم ناشرون، 1428-2007، ط1، ص 153-155.

[2]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي، ص38.

وسيميولوجيا واحدة عامة مستقلة هي سيميولوجيا الحكي، اعتمد (بريمون) على نقطتين أساسيتين استخلصهما (بروب) من نموذجه الوظيفي وهما :

1- أنَّ متتالية الوظائف في الحكايات العجيبة الروسية هي دائما متماثلة.

2- إنَّ كلّ الحكايات خرافية، اذا نظر إليها من حيث بنياتها، فإنَّها تنتمي إلى نمط واحد .

إنَّ متتالية الوظائف بالنسبة (لبروب) محكومة بضرورة منطقية وجمالية وبترتيب زمني، وهو لذلك لم يترك أيّ مجال لاحتمالات أخرى[1] ويعتقد (بريمون) أنَّ (النصر) ليس إلاَّ احتمالا واحدا من الاحتمالات الممكنة وهي: (الهزيمة- النصر والهزيمة-لا نصر ولا هزيمة) وكلّها تلغى من حساب (بروب).

يقول (بريمون) مقترحا بديلا جديدا للنظر الى بنية الحكي يصحح ما جاء به (بروب) عوض أن نصور بنية الحكي على شكل سلسلة أحادية الخط من الألفاظ المتتابعة حسب نظام ثابت، فإنَّنا سنتخيل هذه البنية كتجميع لعدد معين من المتتاليات التي تتراكب، وتنعقد وتتقاطع وتتشابك على طريقة ألياف عضلية أو خيوط ضفيرة.[2]

غير أنَّ المنطلق الأساسي الذي شيَّد عليه (بريمون) خلاصات أبحاثه حول السَّرد هو الانطلاق في قراءة نقدية لما قدمه (بروب) من بنيات وعلاقات وظيفية تحكم القصة، ليصل فيما بعد إلى تقديم مجموعة من الاقتراحات البديلة، في سياق انسجام تام مع أطروحات كتاب النقد الجديد، في سعيهم لإقامة بنيات مجردة وثابتة لمقاربة النصوص السَّردية.[3] وهكذا يحاول (بريمون) أن يخرج من التصور التبسيطي الذي أخذ به (بروب) معتبرا بنية الحكي شديدة التعقيد وقابلة على الدوام لعدد معين من الاحتمالات في مسار تكونها.

ب/اقتراح بريمون في مجال منطق الحكي:

يوضح (بريمون) اقتراحه انطلاقا من تقديم تصور خاص للمتتالية الحكائية البسيطة وللقانون الذي يحكمها؟ فكلّ متتالية متحققة في الحكي لابدّ أن تمر بثلاث مراحل:

1- وضعية (تفتح) امكانية سلوك ما أو حدث ما.

---

[1]- ينظر : حميد لحميداني ، بنية النَّص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص38-39.

[2]- ينظر : المصدر نفسه، 39.

[3]- ينظر : عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ،ص 150.

2- الانتقال الى بداية الفعل بالنسبة لتلك الإمكانية؛ (ويتجلى ذلك في شكل سلوك يستجيب للتحريض الذي تتضمنه الوضعية الاولى).

3- نهاية الحدث الذي (يغلق) مسار المتتالية إمَّا بالنجاح أو الفشل، وعلى هذا فإنَّ أحداث الحكي يمكنها، في نظر (بريمون) أن ترتب وفق نمطين أساسيين، وذلك بالنظر إلى كونها تهيئ الشروط الملائمة لتحقيق الشيء أو تعمل على معاكسة هذا التحقيق، وهذان النمطان هما نمط التحسين ونمط الانحطاط.

إنَّ الجانب المهم في هذه الاحتمالات عند (فبريمون) بوضعه تلك الاحتمالات أمكنه أن يتبيّن بأنَّ مساري التحسين والانحطاط اذا لم يتحقق أحدهما فهذا يعني أنَّ المسار المعارض يتدخل المنع هذا التحقيق، مما يدل على أنَّ تطور الحكي لا يمضي دائما في شكل أحادي الخط ، فقد يحصل التداخل بين مسارين متعارضين .[1]

توصل (لحميداني) إلى أنَّ ما قام به (بريمون) في هذا المجال يقترب كثيرا مما بلغه (غريماس) فما يسميه الأوَّل مسار التحسين، ومسار الإنحطاط يجعله الثاني تحت اسم واحد يطلق عليه ،كما رأينا سابقا، البرنامج السردي و(غريماس) يتحدث أيضا عن الاحتمالات الممكنة لتعقد الحكي، وذلك بتعدّد البرامج السردية، وتداخلها، وجميع القضايا التي عالجها (ريمون) تحت ما سماه مسار التحسين ومسار الانحطاط، يتحدث فيها أيضا عن الاحتمالات والعلاقات المنطقية التي تربط بين ما يسميه المستفيد وهو مقابل (ذات الحالة) عند (غريماس)، وبين الحليف الذي يقابل عند (غريماس) .[2]

والواقع أنَّ (بريمون) يستخدم مصطلحات كثيرة وغير ثابتة لتحديد الأدوار الأساسية في الحكي، ويجهد (بريمون) نفسه كثيرا من أجل دراسة جميع الأوضاع الممكنة لهذه الشخصيات والإمكانات المحتملة لقيامها بوظائفها داخل الحكي، والواقع أنَّ مجموع القسم الثاني من كتابه، يسير في هذا الاتجاه بحيث يفرض التحليل المنطقي نفسه في جميع تفاصيله، ولكي تأخذ فكرة قريبة عن التعريفات التي يولدها (بريمون) أثناء تحليلاته المنطقية، نعطي المثال بحالة المنفعل؛ يعرف (بريمون) المنفعل على الشكل التالي:[3]

---

[1]- ينظر : حميد لحميداني ،بنية النص السردي، ص 40-42.

[2]- المصدر نفسه، ص42.

[3]- ينظر : المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إنَّنا نعطي التعريف القادم بدور المنفعل، لكلّ شخصية يظهرها الحكي متأثرة بشكل أو بآخر بجريان الأحداث المحاكاة، كما يشير الكاتب أيضا إلى أنَّ (بريمون) يمضي في دراسة جميع الاحتمالات المتعلقة بالأدوار الرئيسة في الحكي، مقدما أمثلة تطبيقية موضحة في الغالب، وإنَّ الدّراسة المنطقية للحكي، وخاصة التي قام بها (بريمون) تبيّن الى أيّ حدّ يمكن دراسة الاحتمالات المتاحة للمبدع وهو يبني عمله الحكائي وهذه الاحتمالات، رغم تعددها أحيانا تبقى محصورة في نطاق محدد يمكن معه دراستها بطريقة علمية ودون دوران في متاهة الافتراضات والتاويلات الاعتباطية.[1]

مكونات الخطاب السَّردي

السَّرد (La narratiom):

مفهوم السَّرد: يقوم الحكي لدى الباحث على دعامتين أساسيتين :

أوَّلهما: يحتوي على قصة ما، تضمّ أحداثا معينة.

وثانيهما: أن يُعيِّن الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سرداً، وقد عرَّفت (آمنة يوسف) : السَّرد على أنَّه "مصطلح نقدي حديث يعني نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة واقعية) [2] وذلك أنَّ قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعدّدة، ولهذا السبب فإنَّ السَّرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.[3]

وبتعبير أكثر دقة ووضوحا، فإنَّ السَّرد يشير إلى الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتَّى مبدع شعبي(الحاكم)، ليقدم بها الحدث إلى الملتقي، فالسَّرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي، وكون الحكي بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكى له؛ أيّ وجود تواصل بين طرف أوَّل يُدعى (راويا)، أو ساردا وطرف ثان يُدعى مرويا له أو قارئا. [4]

---

[1] – ينظر : حميد لحميداني ، بنية النَّص السردي من منظور النقد الأدبي ،ص 43-44.

[2] – ينظر : آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ، ط1، 1997، ص28.

[3] – ينظر : المصدر السابق ، ص45.

[4] – ينظر: نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السَّرد وآليات تشكله الفني، ص160.

والسّرد أيضاً هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي؛ أيّ القصة/ المروي له وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها، إنَّ القصة إذن لا تحدّد فقط من مضمونها، ولكن أيضاً بالشكل أو الطريق التي يقدم بها ذلك المضمون.[1]

ويعرف (رونالد بارت) السَّرد بقوله: أنَّه مثل الحياة نفسها، عالم متطور من التاريخ والثقافة، وزاوية رؤية الراوي أو أشكال التبئير (Focalisation)، ويعرف (بوث)(Wayno g.Pooth) زاوية الرؤية (Point de vue) بقوله: "أنَّنا متفقون جميعاً على أنَّ زاوية الرؤية، هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه."[2]

ويتبيَّن لنا من خلال هذا التعريف أنَّ زاوية الرؤية عند الراوي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة، وأنَّ الذي يحدّد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لابد أن تكون طموحاً؛ أيّ تعبر عن تجاوز معين مما هو كائن أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له أو على القارئ بشكل عام.[3]

تحدث عن هذا (سعيد يقطين) حيث استعمل (النَّص) بمعنى الخطاب الشفوي، أو الكتابي أو بمعنى آخر هو ما نقرأ، وفي النَّص لا تتجلى لنا القصة مرتبة كرونولوجيا من حيث أحداثها، كما أنَّ صور الشخصيات ومميزاتها وبقية عناصر مضمون الحكي تبدو لنا مصفاة من خلال زاوية الرؤية أو التبئير.[4]

يميّز الشكلاني الروسي (توماتشفسكي) بين نمطين من السَّرد: سرد موضوعي، وسرد ذاتي ففي نظام السَّرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كلّ شيء حتَّى الأفكار السرية للأبطال، أمَّا في نظام السَّرد الذاتي، نتبع الحكي من خلال عيني الراوي، أو طرف المستمع، متوفرين على تفسير لكلّ خبر: متَّى وكيف عرف الراوي أو المستمع ؟

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، ص 45-46.

[2]- ينظر :عبد الرحيم الكردي ، البنية السردية للقصة القصيرة ، القاهرة ، ط2، 2005،ص13.

[3]- ينظر : المصدر السابق، ص46.

[4]- ينظر: سعيد يقطين ، انفتاح النص والسياق، المركز الثقافي العربي ،بيروت لبنان ،ط3، ،2006، ص11.

والواقع أنَّ (توماتشفسكي) قد سبق غيره في تحديد زاوية رؤية الراوي، هذا هو أسلوب السَّرد الذي يختاره لروايته، في الوقت الذي نجد فيه أغلب النقاد المعاصرين يعتبرون الناقد الفرنسي (جان بويون) في كتابه (الزمن والرواية)، أوَّل من فصل القول في زاوية الرؤية هذه، ولنتعرض هنا لزاوية الرؤية السَّردية للراوي كما وضعها (جان بويون) معتمدين في ذلك على مقالة لـ (تودوروف) بعنوان: مقولات الحكي، والجدير بالذكر أنَّ (تودوروف) اعتبر مجموع زوايا الرؤية السَّردية مجرد مظاهر للحكي:

أ–الراوي > الشخصية الحكائية (الرؤية من الخلفVision par derriere):

ويستخدم الحكي الكلاسيكي غالبا هذه الطريقة، ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية.[1] فالشخصيات لا تملك أسرارًا بالنسبة للراوي الذي يقرأ أفكارها، ويرى من وراء الجدران.[2] كما أنَّ العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية هي ما أشار إليه (توماتشفسكي) بالسَّرد الموضوعي.

ب–الراوي يساوي (=) الشخصية الحكائية (الرؤية مع Vision avec):

وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية فلا يقدم لنا أيّ معلومات أو تفسيرات، إلاَّ بعد أن تكون الشخصية نفسها قد وصلت إليها، الراوي بهذا النوع أمَّا أن يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة[3] سواء تمت عملية السَّرد بضمير المتكلم، أم بضمير الغائب، فإنَّ بنية الرؤية مع والموقع الذي يتخذه الراوي لا يتغير.[4]

إنَّ الرؤية مع أو العلاقة المتساوية بين الراوي، والشخصية هي التي جعلها (توماتشفسكي) تحت عنوان: السَّرد الذاتي، والواقع أنَّ الراوي يكون هنا مصاحبا لشخصيات يتبادل معها المعرفة لمسار الوقائع .

---

[1]– ينظر : حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، ص 47.

[2]– ينظر : عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 93.

[3]– ينظر : المصدر السابق ، ص 48.

[4]– ينظر : عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي ،ص 93.

ج–الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج Vision de dehors).

ولا يعرف الراوي في هذا النوع الثالث إلاَّ القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية والراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أيّ وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال.

ونلاحظ أنَّ (توماتشفسكي) لم يشر إطلاقا إلى هذا النوع الثالث من زاوية الرؤية السَّردية وهذا الأمر راجع إلى أنَّ الأنماط الحكائية التي تتبنى مثل هذه الرؤية السَّردية لم تكن قد ظهرت بشكل واضح، إلاَّ بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد، ووصفت الرواية المنتمية لهذا الاتجاه بالرواية الشيئية، لأنَّها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية، كما أنَّ بعضها يكاد يخلو من الحدث. [1]

بالاضافة للمقترحات السابقة في مجال أنواع الرؤية يشير تودوروف إلى نوع رابع يدعوه الرؤية المتعدّدة الأوجه أو الرؤية البانورامية، وتكون هذه الرؤية قائمة في الحالات التي يقوم فيها الراوي بالانتقال بين الشخصيات، ويقدم لنا رُؤاها المتعدَّدة حول موضوع واحد أو حادثة واحدة، فنحصل على روئ مختلفة لشخصيات شتى في مواجهة الحدث نفسه.[2]

مظاهر حضور الراوي (السارد) في الحكي:

إنَّ دراسة مظاهر حضور الراوي تعني اقتفاء أثر صوت الراوي داخل الحكي، ويقتضي الكلام عن ذلك الاجابة عن السؤال: من يتكلم في الحكي أو في الرواية ؟ ثمَّ الاشارة ثانياً الى تدخلات الراوي في الحكي، وأخيرا الحديث عن تناوب عملية السَّرد في القصة أيّ الحديث عن الحالة التي يتناوب فيها السَّرد عدد من الرواة إمَّا أن يكونوا أبطالاً في الوقت نفسه، أو رواة لا علاقة لهم بالحديث الحكائي أيّ مجرد شهود.[3]

---

[1]– ينظر : حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، ص 48.

[2]– ينظر : عمر عيلان في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص93-94.

[3]– المصدر السابق، الصفحة نفسها.

***المتكلم في الحكي :**

هناك حالتان: إمَّا أن يكون الراوي خارجا عن نطاق الحكي، أو أن يكون شخصية حكائية موجودة داخل الحكي، فهو إذن راوي ممثل داخل الحكي، وعليه إمَّا أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي، ينتقل أيضا عبر الأمكنة، ولكنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث، وإمَّا أن يكون شخصية رئيسية في القصة.[1]

***تدخلات الراوي في سياق السَّرد:**

عندما يكون الراوي ممثلا في الحكي، أيّ مشاركا في الأحداث إمَّا كشاهد أو كبطل يمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعليق أو التأملات.

***تعدد الرواة:**

يسمح الحكي باستخدام عدد من الرواة، ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الواقع واحدا بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختص كلّ واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة لرواية الآخرين، وهذا ما يسمى عادة بالحكي داخل الحكي، وعلى مستوى الفن الروائي يؤدي هذا الى خلق شكل متميز يسمى الرواية داخل الرواية، إنَّ تعدد الرواة يؤدي غالبا إلى تعدد وجهات النظر حول قصة واحدة، وتنتمي الى هذا النوع الروايات الرسائلية.[2]

الشخصية الحكائية(Le personnage) :

اذا كان النقد الشكلاني ممثلا في أبحاث (فلاديمير بروب) على الخصوص، ونقد علم الدَّلالة المعاصرة، ممثلا في أبحاث (غريماس)، قد حاول معا تحديد هوية الشخصية في الحكي بشكل عام من خلال مجموع أفعالها، دون صرف النظر عن العلاقة بينها وبين مجموع الشخصيات الأخرى التي يحتوي عليها النَّص، يؤكد (بنفنيست) على ما هو ضد – الشخصية – وكذلك عندما قال (رونالد بارت) معرفا الشخصية الحكائية بأنَّها "ناتج عمل تأليفي"؛ كان يقصد أنَّ هويتها موزعة فليس النَّص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند الى اسم علم يتكرر ظهوره في الحكي.[3]

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص49.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص50.

مفهوم الشخصية في النموذج العاملي:

حينما ميز (غريماس) بين العامل والممثل، قدم في الواقع فهما جديدا للشخصية في الحكي هو ما يمكن تسميته بالشخصية المجردة، وهي قريبة من مدلول (الشخصية المعنوية)، في عالم الاقتصاد فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد، ذلك أنَّ العامل في تصور (غريماس) يمكن أن يكون ممثلا بممثلين متعددين.[1]

فالشخصية تتخذ مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها، فقد يكون مجرد فكرة، كفكرة الهر، أو التاريخ، وقد يكون جمادا أو حيوانا ...الخ ، وبالتالي تصبح الشخصية مجرد دور يؤدي في الحكي بغض النظر عن الذي يؤديه، وعدد العوامل محدّد في ستة عوامل، هي التي تشكل البنية المجردة الأساسية في كلّ حكي، بل في كلّ خطاب على الإطلاق وهي: المرسل، المرسل إليه، الموضوع، المساعد، المعارض، أمَّا عدد الممثلين فلا حدود لهم، وهذا ما يسمى بالنموذج العاملي عند (غريماس) [2] ويمكن تمييز مفهوم الشخصية عند (غريماس)بمستويين:

- مستوى عاملي؛ تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

- ومستوى ممثلي (نسبة الى الممثل)؛ تتخذ فيه الشخصية صورة فردا يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدَّة أدوار عاملية.

إنَّ عدد العوامل في كلّ حركة حكي محدود على الدوام في ستة هي: (المرسل، المرسل اليه الذات، الموضوع، المساعد، المعرض)، أمَّا عدد الممثلين فلا حدود لها، يقول (حميد لحميداني) بأنَّ نظرة البنائية المعاصرة للشخصية مستمدة في مجموعها من مفهوم الوظائف في اللسانيات، كما أنَّه قد قيل أنَّ النَّص الحكائي الأساسي فيه هو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات، فعن هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلّي للنَّص ، وهذا هو سبب تحول الشكلانيين، والبنئيين معا الى الاهتمام بالشخصيات الحكائية من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الإهتمام بصفتها ومظاهرها الخارجية.[3]

---

[1] - ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص50-52.

[2] - ينظر :عبد الله توام ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة والادب العربي تخصص السيميائيات وتحليل الخطاب دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية رواية الان ...هنا او شرق المتوسط مرة اخرى لعبد الله منيف "انموذجا" 2015-1436، ص 218.

[3] - ينظر : المصدر السابق ،ص52.

الفضاء الحكائي:

مستوى البحث النظري في موضوع الفضاء الحكائي:

يقول الكاتب بأنَّ الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكي تعتبر حديثة العهد، ومن الجدير بالذكر أنَّها لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي، مما يؤكد أنَّها أبحاث لا تزال فعلا في بداية الطريق، ثمَّ إنَّ الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع، هي عبارة عن اجتهادات متفرقة، لها قيمتها، ويمكنها اذا هي تراكمت أن تساعد على بناء تصور متكامل حول هذا الموضوع.[1]

ويذهب (هنري متران) بالقول: لا أعرف هل توجد دلائلية تهتم للفضاء المديني، وإن أكدَّ بعض المهندسين وجودها كما أنجزوا في الموضوع عددا خاصا من مجلة، لكن يوجد على كلّ حال ملفوظ روائي للفضاء، غير أنَّ الوضع تغير بتقدم الدّراسات السّردية فبدأ الفضاء يكسب أهميَّة كمكون أساسي في الرواية، مما جعل ساحة النقد تعج بمفاهيم عدَّة.[2]

مختلف التصورات الموجودة عن الفضاء الحكائي :

يطرح الكاتب هنا سؤالا: هو ما المقصود بالفضاء الحكائي ؟ يقول إنَّ الدِّراسات الموجودة حول هذا الموضوع، لا تقدم مفهوما واحدا للفضاء، فمنها ما يقدم تصورين أو ثلاثة، ومنها ما يقتصر على تصور واحد، ويمكننا أن نحصر الآراء المختلفة فيما يلي:[3]

-الفضاء كمعادل للمكان :

يفهم الفضاء في هذا التصور على أنَّه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي (Lespace geographique)، فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله إلاَّ حرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة.

حيث يمكن أن يصل من خلالهما الى المغزى الفكري والاديولوجي، وحتَّى الرمزي للنَّص فلا فضاء بهذا المفهوم ينهي المساحة المكانية لما يحتويه من دلالات جمالية، أو قيمية لفضاءات الأمكنة

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص 53.

[2]- ينظر : الشريف حبيلة ،مكونات الخطاب السردي ، ص38-39.

[3]- ينظر : المصدر السابق، ص، 53-54.

الجغرافية التي وقعت فيها أحداث الرواية، وكذا ضبط نوعية التاثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع هذه الأمكنة في التشكيل الداخلي لمضمون النَّص.[1]

تحدثت (جوليا كريستيفا) عن الفضاء الجغرافي ولم تجعله منفصلا عن دلالته الحضارية، فهو يتشكل من خلال العالم القصصي، ويحمل معه جميع الدّلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور؛ حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم، وهو ما تسميه (اديولوجيم العصر) والاديولوجيم؛ هو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور، ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يدرس دائما في تفاصيله، أيّ في علاقته مع النصوص المتعدّدة لعصر ما أو حقبة تاريخية محدّدة.[2]

الفضاء النَّصي (L espace textuel)

ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع الطابع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها، ولقد كان اهتمام (ميشال باتور) بهذا الفضاء الكبير، ولم يحصر اهتمامه في الرواية وحدها، وإنَّما نظر الى الفضاء النَّص بالنسبة لأيّ مؤلف كان، إنَّ الفضاء النَّصي ليس له ارتباطا كبيرا بمضمون الحكي، ولكنه مع ذلك لا يخلو من أهميَّة اذ إنَّه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النَّص الروائي أو الحكائي عموما، وقد يوجه القارئ الى فهم خاص للعمل.

إنَّ الفضاء النَّصي هو أيضا فضاء مكاني لأنَّه لا يتشكل الاَّ عبر المساحة، مساحة كتاب وأبعاده غير أنَّه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو (الكتاب) مكان تتحرك فيه على الأصح، عين القارئ ، هو إذن بكلّ بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة.[3]

اذا كان الفضاء الروائي مكون سرديا لا يوجد إلاَّ من خلال اللغة متضمننا المشاعر والتصورات المكانية والزمانية التي تعبر عنها الكلمات، فإنَّ الفضاء النَّصي هو الحيز الذي تشغله

---

[1]- ينظر: فتيحة كحلوش ، بلاغة المكان ، قراءة في شعرية المكان ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1،2008،ص 24.

[2]- حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص54.

[3]- ينظر : المصدر نفسه ، ص 55-56.

الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك تصميم الغلاف ووضع المقدمة وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين وتغيرات حروف الطباعة.[1]

وعندما تحدث (ميشال بوتور) عن الصفحة ضمن الصفحة أشار الى قيمة التأطير الذي تجدد في بعض الروايات داخل صفحة الكتابة؛ كوضع إعلان في مربع صغير يكون قد شاهد البطل على سبيل المثال في جريد أو على مدخل عمارة، على أن (بوتور) يشير الى مجموعة مظاهر تشكل فضاء النَّص لا تهم الرواية فقط بل يمكن مصادفتها في جميع الكتابات أهمّها: [2]

1/الكتابة الأفقية:

وهي استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية؛ تتبع من أقصى اليمين الى أقصى اليسار، واذا لم تكن هذه الكتابة مبررة يمكن أن ندعوها كتابة أفقية بيضاء تترك انطباعا بتراكم الأحداث أو الأفكار في ظل البطل الرئيسي في النَّص الروائي أو القصصي.

2/الكتابة العمودية:

وهي استغلال الصفحة بطريقة جزئية؛ كأن تُوضع الكتابة على اليمين، أو في الوسط أو في اليسار، وتكون العبارات في شكل أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلّها، وتتفاوت في الطول بين بعضها البعض، وعادة ما تستغل لتضمين النَّص الروائي إشعارا على النمط الحديث، وقد يقدم الحوار السريع في جمل قصيرة، وتحصل على كتابة عمودية، وعند تضمين النَّص الروائي إشعارا فنحصل على كتابة عمودية متوازنة كما هو معروف، وقد اشتملت رواية (زمن بين الولادة والحلم) لأحمد المديني على أشعارٍ حديثة في صفحاتها الأخيرة تشكلت على أثرها حالة من حالات الكتابة العمودية.

3/ التاطير :

سماه (ميشال بوتور): الصفحة داخل الصفحة ويأتي عادة وسط الصفحة المكتوبة بكتابة بيضاء، ويأتي داخل الاطار من الكتابة، وكثيرا ما يدل على شدّ انتباه القارئ.

---

[1]- ينظر : محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ،منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق ، سوريا ، 2005 ،ص 72.

[2]- ينظر : حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص 56-57.

4/البياض:

يعلن البياض عادة عن نهاية الفصل، أو نقطة محدّدة في الزمان والمكان، وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزماني؛ كأن توضع في بياضٍ فاصلٍ ختمات ثلاث كالتالي:(* * *)، على أنَّ البياض يمكن أن يتخلّل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين، وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر، وقد يكون هذا الانتقال دليل على مرور زمني أو حدثي، أو ما يتبع ذلك أيضا من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها[1].

5/الواح الكتابة:

يوجد في المؤلفات ذات الطابع التقني، أو مؤلفات الترجمة التي تُحَضِر النَّص الأصلي إلى جانب النَّص المقابل، إلى أنَّنا نجد في الرواية ما يمكن تسميته بالكتابة المتخللة، بحيث تلد داخل الكتابة الأصلية كلمات أو فقرات أجنبية أو من لغات شعبية.

6/التشكيل التيبوغرافي :

أتاح التصور تقنية الكتابة بالوسائل العلمية الحديثة الحصول على أشكال من الكتابة لم تكن متاحة من قبل، وأهمَّها الكتابة المائلة والممططة، ويستعمل هاذان الشكلان عندما يراد التمييز بين فقرات بكاملها داخل الصفحة أو عند الإستشهاد، وبالإمكان استغلال هذه الإمكانات في النَّص الروائي للتمييز بين الحوار والسَّرد والاسترجاعات، وفي هذا المقام قدم الباحث شواهد من روايات عربية؛ مثلما فعل عبد الرحمن مجيد الربيعي، عندما جعل الكتابة السوداء تدل على الماضي والكتابة البيضاء تدل على الحاضر، في روايته (الوشم).

7/التشكيل وعلاقته بالنَّص:

يتركز التشكيل في الغلاف المأمي الخارجي للنَّص الروائي، ونجد في تشكيل الروايات العربية في العصر الحديث فيما يتعلق بالغلاف الأمامي أنماطا مختلفة يمكن تصنيفها إلى نمطين: [2]

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص58.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص58-60.

***تشكيل واقعي:**

يشير بشكل مباشر إلى أحداث القصة أو على الأقل إلى مشهد مجسد من هذه الأحداث وعادة ما يختار الرسام موقفا أساسيا في مجرى القصة يتميز بالتازم الدرامي للحدث، ولا يحتاج القارئ إلى كبير العناء في الربط بين النَّص والتشكيل؛ بسبب دلالته المباشرة على مضمون الرواية.

***تشكيل تجريدي:**

يتطلب خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته، وكذا للربط بينه وبين النَّص، وإن كانت مهمَّة تأويل هذه الرسومات تجريدية رهينة بذاتية المتلقي نفسه؛ فقد يكتشف علاقات تمتثل بين العنوان أو النَّص، عند قرائته له، وبين التشكيل التجريبي.

يشير (حميد لحميداني) بأنَّه يمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين، وكلّ الاشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخل في تشكيل المظهر الخارجي للرواية، كما أنَّ ترتيب واختيار مواقع كلّ هذه الاشارات لابدَّ أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية، فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل.[1]

الفضاء الدَّلالي :

يشير (جيرار جينيت) إلى فضاء من نوع آخر؛ له صلة بالصور المجازية وما لها من أبعاد دلالية فيقول بأنَّ لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلاَّ نادرا، فليس للتعبير الأدبي معنى واحد إنَّه لا ينقطع عن أن يتضاعف، ويتعدّد اذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين هناك إذن فضاء دلالي يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للإمتداد الخطي للخطاب، وإنَّه ليس من الضروري أيضا أن يكون مبحثا حقيقيا فيما يسمى الفضاء لأنَّ (جيرار جينيت) لم يكن يتحدث إلاَّ عن مبحث بلاغي معروف يمكن أن يدرج تحت عنوان عام هو المجاز، ثمَّ إنَّ هذا الفضاء ليس له في الواقع مجال مكاني ملموس، لأنَّه مجرد مساة معنوية.[2]

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النَّص السردي ،ص60.

[2]- ينظر : المصدر نفسه، ص 60-61.

يمتلك الفضاء كمصطلح نوعاً من الاتساع، ولا يرتبط فقط بالخيط الهندسي محدود الأبعاد وإنَّما يتعلق بالفضاء الرحب، فعبارة (الفضاء الدَّلالي)؛ يعمل على وضع القارئ أمام توقعات وتمثلات جديدة في مخيلة اللقارئ " اذ لا مكان خارج المخيلة".[1]

الفضاء كمنظور أو كرؤية:

يوضح الكاتب أنَّ (كريستيفا) عندما تحدثت عما يسميه الفضاء النَّصي الذي تحدثنا عنه سابقا؛ فإنَّها تتحدث عما يشبه رواية (النظر) التي يقدم بها الروائي أو الكاتب عالمه الروائي، وهذا الفضاء محول إلى كلّ، إنَّه واحد وواحد فقط، مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يكون المؤلف بكامله متجمعا في نقطة واحدة، وكلّ الخطوط تتجمع في العمق، حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفعالون اللذين تنتج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي.[2]

تحدثت (جوليا كريستيفا) عن الفضاء كمنظور أو كرؤية؛ وهي ترى أنَّ الفضاء مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب، والتي تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يؤلف كلامه كلّه في نقطة واحدة،[3] والفضاء هنا يستحيل إلى ما يشبه الخطة العامة للراوي، أو الكاتب في إدارة الحوار، وإقامة الحدث الروائي بواسطة الأبطال، إنَّ العالم الروائي هنا بما فيه من أبطال وأشياء يبدو مشدودا إلى محركات خفية يديرها الراوي الكاتب وفق خطة مرسومة، وقد كتب في هذا الموضوع (توما تشفسكي) (وتودوروف) بيَّن لنا حتَّى الآن أنَّ مفهوم الفضاء يتخذ أربعة أشكال:[4]

1/**الفضاء الجغرافي** : وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنَّه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال ويفترض أنَّهم يتحركون فيه .

2/ **فضاء النَّص** : وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنَّه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية؛ باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكاتب.

---

[1]- ينظر : فتيحة كحلوش ، بلاغة المكان ، قراءة في شعرية المكان ، ص 24.

[2]- ينظر : حميد لحميداني ، بنية النَّص السردي ،ص61-62.

[3]- ينظر : عبد الله توام ، اطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في علوم اللغة والادب العربي ، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية رواية الان ... هنا او شرق المتوسط مرة اخرى ، لعبد الرحمان منيف انموذجا ، جامعة احمد بن بلة وهران ، 1436/2015، ص21.

[4]- ينظر : المصدر السابق ، ص 62.

3/ **الفضاء الدَّلالي** : ويشير الى الصور التي تخلفها لغة الحكي فيما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدَّلالة المجازية بشكل عام.

4/ **الفضاء كمنظور** : ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي (الكاتب) بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح.

يبن الباحث أنَّ المفهومين الأخيرين لهما علاقة بمباحث أخرى، واتخذ الباحث هنا تسمية الفضاء دون أن يدلا على مساحة مكانية محدَّدة، على خلاف المفهومين الخيرين الذي نعتبرهما مبحثين حقيقين في فضاء الحكي، بينما يمكن إرجاع المبحث الثالث (الفضاء الدَّلالي) إلى موضوع الصورة في الحكي، والمبحث الرابع الى موضوع زاوية النظر عند الراوي .[1]

نحو تمييز نسبي بين الفضاء والمكان:

يقول الكاتب إنَّنا لم نصادف ضمن الأبحاث التي اطلعنا عليها دراسة تميز بشكل دقيق بين الفضاء والمكان، ويبدو أنَّ هذا التمييز ضروري يقول: "فإذا نحن نظرنا إلى طريقة تحديد ووصف الأمكنة في الروايات نجدها عادة تأتي منقطعة، ولسنا في حاجة للتفكير بأنَّ ظوابط المكان في الروايات متصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة، وأيضا تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار، ثمَّ إنَّ تغير الأبحاث، وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقلصها حسب طبيعة موضوع الرواية، لذلك لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية، بل إنَّ صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي يلتقطها منها."[2]

إنَّ مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن تطلق عليه اسم فضاء الرواية؛ لأنَّ الفضاء اشمل واوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، ففضاء الرواية هو الذي يلفظها جميعا، إنَّه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فهناك مسألة أساسية ينبغي إضافتها وهي أنَّ الحديث عن مكان محدّد في الرواية يفترض دائما توقفا زمنيا لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني، في حين أنَّ الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخلية؛ أيّ يفترض الاستمرارية الزمنية.[3]

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، ص 62.

[2]- المصدر نفسه ، ص 63.

[3]- ينظر : المصدر نفسه ، ص 64.

أهميَّة المكان كمكون للفضاء الروائي:

إنَّ تشخيص المكان في الرواية؛ هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع؛ يوهم بواقعيتها، فطبيعي أنَّ أيّ حدث لا يمكن تصور وقوعه إلاَّ ضمن إطار مكاني معين لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني، وغالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمنا، بحيث نراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان، ولعلَّ هذا ما جعل (هنري ماتران) يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي.

كما يشير (جيرار جينيت) إلى الإنطباع الذي كوَّنه (مارسيل بروست) عن الأدب الروائي، اذ يتمكن القارئ دائما من ارتياد الأماكن المجهولة متوهما بأنَّه قادر على أن يسكنها أو يستقر فيها اذا شاء، لقد أعطى (هنري ماتران) المثال (بيارك)، الذي يصف شوارع حقيقية تجعل القارئ يقوم بعملية قياس منطقي فما دامت هذه أحياء، وشوارع حقيقة، إذن فكلّ الأحداث التي يحكيها الروائي هي كذلك تجهل مظهر الحقيقة.[1]

وإنّنا نجد في العالم العربي أمثلة كثيرة، وخاصة في روايات (نجيب محفوظ)؛ حيث تتحول أغلب أحياء وشوارع القاهرة وجوامعها إلى مادة لخلق فضاء الرواية، فهذا الأسلوب يعتبر من أبسط أشكال تصور المكان في الرواية، وهو مرتبط باتجاه روائي ومتميز هو الإتجاه الواقعي، وهذا الإتجاه نفسه يخلق أمكنة متخيلة تؤدي الدَّور نفسه، وتمارس على القارئ تأثيرا مشابها رغم عدم واقعيتها الفعلية.[2]

يقول الكاتب إنَّ المكان في الرواية يكتسب أهميَّة كبيرة بالنسبة للسَّرد، وذلك لحظة وصفه بشكل مطول ودقيق، مثلها لكسب هذه الأهميَّة أيضا، عندما نراه يؤسس مع غيره من الأمكنة المرموقة فضاء الرواية بكامله، إمَّا في الروايات التي يمكن أن نصفها بأنَّها ذهنية مثل: روايات (تيار الوعي)، فلا يكتسب فيها المكان المرموق أهميَّة كبيرة لذلك فهو نادر الوجود، يستنتج الكاتب بأنَّ تكون الفضاء الروائي ليس مشروطا على الدوام بوجود مقاطع وصفية مستقلة للأمكنة في الرواية، إنَّ

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النَّص السردي ، ص65.

[2]- ينظر : المصدر نفسه، ص 65-66.

هذا الفضاء يتأسس دائما حتَّى من خلال تلك الإشارات المقتضبة للمكان، والتي غالبا ما تأتي غير منفصلة عن السَّرد ذاته.[1]

المكان وعلاقته بالمضمون الروائي :

يطرح الكاتب سؤالا كبيراً على حدّ قوله، واجهه من خلال ما سبق وهو: هل تؤثر طبيعة المضمون الروائي على درجة حضور المكان في الرواية؟ يجيب مباشرة ويقول هذا الشيئ أكيد؛ ويوضح بأنَّ اتجاهات الكتابات الروائية بما تحمله من تصورات عن العالم تحدد دائما طبيعة التعامل مع التقنيات الروائية ومنها، تقنية وصف المكان، فأمَّا إن تتمّ العناية بالمكان، وإمَّا أن يتضاءل أو يتخذ شكلا جديدا مخالفا للأساليب السابقة في الكتابة الروائية.

إنَّ نمط الرواية الحديثة يعبر عن هذه الحالة بشكل جيد، ونذكر في هذا الاطار ما تحدث عنه (جان ريكاردو) من أنَّ الوصف عامة الرواية الحديثة هو وصف خلاق؛ لأنَّه يسير ضدَّ المعنى أو يسبق المعنى، والعلاقة بين وصف المكان والدَّلالة ليست دائما علاقة تبعية وخضوع، بل إنَّ الاختلاف الموجود بين وصف الأمكنة في رواية ما، قد يسمح أحيانا بإقامة دراسة سيميولوجية فعلية ويبدو واضحا أنَّ الروايات الواقعية خاصة كانت تستخدم وصف المكان لتأخير الأحداث، وربطها بالعصر والمستوى الإجتماعي، فقد قدم الباحث في هذا المقام وصف لمكان من رواية (دوستويفكي) (الجريمة والعقاب)؛ وربطها بالعصر والمستوى الاجتماعي، حيث يصبح وصف الأمكنة المختلفة دالا على تعارف أنماط الحياة واختلافها.[2]

كما أنَّ المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية، ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل إنَّه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم، وهذا ما فعله (مارسيل بروست)؛ حين عمد إلى تدمير المكان الواحد، وجعل الأمكنة دائما متداخلة بحيث يسنخ أحدها الآخر في اللحظة الواحدة، والدّراسات التي انجزها (جورج بولي) حول الفضاء البروستي تقوم في مجملها على تحديد وظيفة المكان في أعمال (مارسيل بروست)، وخاصة روايته (بحثا عن الزمن الضائع)، اذ يساهم التقاء الأمكنة وتداخلها أو صعوبة تمييزها بشكل فعال في وضع تساؤلات وجودية حول هوية البطل ذاته .

---

[1]- ينظر : حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص 66-67.

[2]- ينظر : المصدر نفسه ، ص 68-69.

ان التلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله الى أقصى الحدود فاسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور يأطر الأحداث إنَّه يتحول في هذه الحالة الى محاور حقيقية ويقتحم عالم السرد محررا نفسه هكذا من اغلاق الوصف.[1]

التشكلات المكانية وأهميَّتها:

تخضع الأمكنة في تشكلاتها إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق والانفتاح والانغلاق فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليست هي الغرفة لأنَّ الزنزانة ليست مفتوحة دائما على العالم الخارجي بخلاف الغرفة، فهي دائما مفتوحة على المنزل، والمنزل على الشارع، وكلّ هذه الأشياء تقدم المادة الأساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي، حتَّى أنَّ هندسة المكان تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم.

ورغم سيطرة بعض الأمكنة الخاصة على النتاج الروائي العالمي، فإنَّه مع ذلك لا يمكن اعتبار مكان ما هو المكان الروائي الأساسي لأنَّ الرواية تضع عالمها الخاص، وتستفيد حتما من الواقع، فإنَّها قابلة لأن تجعل كلّ الأمكنة مادة لبناء فضاءها الخاص، وذلك لأنَّ الرواية كما قال (لورانس) : "هي كتاب الحياة الوحيد الوضاء"[2].

يقرّ الكاتب بأنَّ غايته من تجاوز إطار النقد البنائي في غير موضع دراستنا لمكون الفضاء هي تمكين القارئ من معرفة أبعاد الإشكالية المكانية، وما يتصل بها من ملابسات، ويقول كذلك بأنَّ النظرية البنائية لم توضح جميع القضايا المتصلة بهذا الموضوع، ولقد أشار الباحث في بداية هذا المبحث إلى أنّ الأبحاث البنائية لم تبلور نظرية متكاملة في الموضوع، وهو ما يسمح على الدوام بمتابعة الآراء الأخرى، حتّى ولو كانت تختلف في منطلقاتها مع النظرية البنائية شرط أن يكون ذلك في حدود لا تخل بوحدة البحث وتوجهه العام.[3]

---

[1]- ينظر : حميد لحميداني، بنية النَّص السردي ، ص 70-71.

[2]- إنجيل بطرس سمعان، نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، الهيئة الصرية للتأليف والنشر، 1971م، ص58.

[3]- ينظر : المصدر السابق ، ص 72.

الزمن الحكائي:

النظام الزمني(Lordre Temporel):

ليس من الضروري–من وجهة نظر البنائية–أن يتطابق تتابع أحداث رواية ما أو قصة، مع الترتيب الطبيعي لأحداثها–كما يفترض أنَّها جرت بالفعل – فحتَّى بالنسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب، فإنَّ الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابدَّ أن ترتب في البناء الروائي تتابعيا، لأنّ طبيعة الكتابة تفرض ذلك، مدام الروائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد.

وهكذا فإنَّ التطابق بين زمن السَّرد، وزمن القصة المسرودة لا نجد له مثالا إلاَّ في بعض الحكايات العجيبة القصيرة، على شرط أن تكون أحداثها متتابعة وليست متداخلة، وهكذا بإمكاننا دائما أن نميز بين زمنين في كلّ رواية (زمن السرد وزمن القصة)، إنَّ زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد هذا التتابع المنطقي.[1]

وعلى صعيد الزمن بيَّن (تودوروف) أنَّ زمن العالم المتخيل (زمن القصة) مرتب كرونولوجيا وأنَّ زمن حمل النَّص لا يخضع لهذا الترتيب، لذلك فعملية القراءة تعيد ترتيب الأشياء، هذه العملية هي أساس تصورها الذي ننطلق منه في تحديد بناء النَّص زمنيا من خلال ما نسميه بزمن النَّص الذي يحوي زمن الكاتب وزمن القارئ.[2]

يذهب (تودوروف) مذهب الشكلانيين في تمييزه بين زمن القصة وزمن الخطاب؛ فزمن الخطاب خطي، وزمن القصة متعدد الأبعاد؛ يمكنه احتواء عدَّة أحداث لحظة واحدة، الأمر الذي يستعصي على الخطاب، فيرتبها الواحدة تلوى الأخرى، وقد يقدم حدثا على الآخر، أو يتضمن هذا ذاك، هكذا يقوم الكاتب بتحريف زمن القصة، ويظهر أشكالا مختلفة لزمن الخطاب حصرها في التسلسل والتناوب والتداخل.[3]

يرى بعض نقاد الرواية البنائية أنَّه عندما لا يتطابق نظام السَّرد مع نظام القصة فإنَّنا نقول الراوي يولد مفارقات سردية؛ ذلك أنَّ الإمكانات التي ينتجها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها

---

[1]– ينظر: حميد لحميداني ، بنية النَّص السردي ، ص 73

[2]– ينظر : سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي " النص والسياق" ، ص 44.

[3]– ينظر : الشريف حبيلة ، مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية ، ص 32.

لأنَّ الراوي قد يبدأ السَّرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، وهناك أيضا امكانية استباق الأحداث في السَّرد؛ بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة.[1]

وهكذا فإنَّ المفارقة إمَّا أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية أو تكون استباقا لأحداث لاحقة، وهذا ما أوضحه (سعيد يقطين) فأدرج بأنَّ هناك دائما فارق بين اللحظة التي يأخذ فيها القارئ في معرفة القصة، واللحظة التي تجري فيها المغامرة أو تحكى، وزمن القراءة يختلف من زمن ثقافي إلى آخر.

وهو يفرض وجوده على الكاتب الذي ينتج زمنه (زمن الكتابة) وفق الزمن الثقافي الذي يعيش فيه، فليست دلالة الأعمال هي التي تتغير مع الزمن، بل إنَّ وظيفة القراءة واستعمالها في مجتمع معين هي التي تفرض على الكاتب–أراد أو كره – قيودا معينة يخضع لها ويلتزم بها، وكلّ مفارقة سردية يكون لها مدى واتساع فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السَّرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة.[2]

الاستغراق الزمني (La duree):

لم يجد الباحث مقابلا لمصطلح (La duree) يكون محملا بالمعنى المطابق لما يقصد به بالذات في مجال الحكي،لأن الأمر يتعلق في الواقع بالتفاوت النسبي – الذي يصعب قياسه – بين زمن القصة وزمن السرد، فليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا المشكل، إذ يتولد اقتناع مدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدَّة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تمَّ عرضه فيها من طرف الكاتب، أيّ أنَّه لا عبر بالزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني، وهكذا اذا كانت دراسة مدَّة الاستغراق الزمني غير ممكنة في جميع الحالات فإنَّ ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائما بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي، وتباينها فهذا الاختلاف يخلق لدى القارئ دائما انطباعا تقريبيا عن السرعة الزمنية، أو التباطئ الزمني لهذا يقترح (جيرار جينيت)، يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية: الخلاصة– الاستراحة – القطع – المشهد.

---

[1]– ينظر: حميد لحميداني ، بنية النَّص السردي ، ص 74.

[2]– ينظر، سعيد يقطين، انفتاح النّص الروائي، ص44.

الخلاصة: وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع؛ يفترض أنَّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة، دون التعرض للتفاصيل[1]وهو سرد أحداث ووقائع جرت في مدَّة طويلة (سنوات أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة، إنَّه حكي موجز سريع، وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها يقوم بوظيفة تلخيصها.[2]

الاستراحة : فتكون في مسار السَّرد الروائي توقعات معينة يحدثها الراوي؛ بسبب لجوءه إلى الوصف فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها، غير أنَّ هذا الوصف باعتباره استراحة وتوقفا زمنيا قد يفقد هذه الصفة عندما يلتجأ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذي يوجدون فيه، وفي هذه الحالة قد يتحول البطل إلى سارد.[3] وهي توقفات تحدث للزمن يقوم بها الراوي عمدا عندما يلجأ للوصف مما يعطل سيرورة الزمن والحركة في الرواية، وفيه يقوم الراوي بوصف أمكنة أو أحداث أو شخصيات؛ بطريقة وصفية مفصلة لكشف حقائق عن شخصيات أو لتسلسل الأحداث أو لوصف الأمكنة، ويستعمل الراوي هذا النوع من السَّرد البطيء ليجسد أهدافا مرجوة.[4]

القطع : يلتجأ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشئ إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلا: ومرت سنتان وانقضى زمن طويل، فعاد البطل من غيبته، ويسمى هذا قطعا، ويتوضح في هذين المثالين، قد يكون القطع إمَّا محددا أو غير محدَّد، كما أنَّه قد استخدم الروائيون الجدد القطع الضمني الذي لا يصرح به الروائي، وإنَّما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقراء الحكي نفسه.

المشهد : يقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد[5] ويقصد كذلك بتقنية المشهد المقطع الحواري؛ حيث يتوقف السَّرد ويسند السارد الكلام للشخصيات فتتكلم بلسانها، وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السَّارد أو وساطته، في هذه الحالة يسمى

---

[1]- ينظر:حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، ص 75.

[2]- ينظر : ابراهيم خليل ، بنية النص الروائي ، ص93.

[3]- ينظر : المصدر السابق ،ص 76.

[4]- ينظر :توهامي بن احمد ومحمد الطيبي ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر ، البنية السردية في رواية يوم رائع للموت لسمير قسيمي ، جامعة احمد دراية ، ادرار ، 2019/2018، ص 49.

[5]- ينظر : حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، ص 77.

السَّرد بالسَّرد المشهدي، وعلى العموم فإنَّ المشهد في السَّرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة بحيث يصعب علينا أن نصفه بأنَّه بطيئ أو سريع أو متوقف.[1]

الوصف في الحكي:

طبيعة الوصف:

يبدأ الكاتب شرحه لهذا العنصر بقول (جرار جينيت): " كلّ حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو نسب شديدة التغير أصنافا من تشخيص الأعمال والأحداث، تكوِّن ما يوصف بالتحديد سردا؛ هذا من جهة أخرى تشخيصا الأشياء أو الأشخاص، وهذا ما ندعوه في يومنا هذا وصفا، ورغم أنَّ الفرق يبدو واضحا بين الوصف والسَّرد لكن التمييز على المستوى العملي ليس بسيطا فقد وجد (جيرار جينيت) أنَّ القانون الذي يخضع له السَّرد يختلف عن ذلك الذي يخضع له الوصف، فإذا كان من الممكن الحصول على النصوص خالصة في الوصف فإنَّه من العسير أن نجد سردا خالصا.[2]

وظائف الوصف: تتحدّد وظائف الوصف بشكل عام في وظيفتيين أساسيتين هما: [3]

الأوَّلى جمالية: يقوم الوصف في هذه الحالة بعمل ترتيبي، وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي .

الثانية توضيحية وتفسيرية: أيّ يكون للوصف وظيفة رمزية دالة على المعنى في اطار سياق الحكي.

كما عدّد باحثون آخرون وظائف آخرى ملخصها في: [4]

1/ **وظيفة جمالية(تزينية):** يركز فيها الروائي على زخرف القول، وعلى المحسنات اللفظية والبلاغية وما إلى ذلك من الجماليات المرتبطة – وظيفيا – ببنية القصيدة العربية (الكلاسيكية) ارتباطها بفن الرواية الحديثة.

2/ **وظيفة تفسيرية دلالية** : يقوم الوصف فيها بالكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية، مما يسهم في تفسير سلوكها ومواقفها المختلفة.

---

[1]- ينظر : ابراهيم خليل ، بنية النص الروائي ، ص 95.

[2]- حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص78.

[3]- ينظر: المصدر نفسه ، ص 78-79.

[4]- ينظر : امنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، منتديات مجلة الابتسامة ، ط2، 2015 ، بيروت لبنان ، ص 143.

3/**وظيفة إيهامية:** يقوم الروائي فيها بإدخال القارئ الى عالم روايته التخيلي موهما إياه بواقعية وحقيقة ما يصفه من شخصيات وأحداث روائية.

وقد عدَّد (جان ريكاردو) أشكال أربعة للوصف، كلَّها تتراوح بين الوظيفتين السابقتين:

– أن يكون المعنى محددا للوصف الذي يأتي بعده، وهذا أضعف أشكال الوصف.

– أن يكون الوصف نفسه دالا على المعنى في ذاته دون الحاجة إلى التصريح لذلك المعنى سواء قبله أو بعده، ولكنه مع ذلك يظل خاضعا للتخطيط العام للسَّرد الحكائي.

– أن يأتي الوصف سابقا لمعنى من المعاني ويكون ضروريا في سياق الحكي .

– أن يكون الوصف خلاقا؛ وهو وصف يسيطر في بعض أشكال الروائية المعاصرة على مجموع الحكي، وذلك على حساب السَّرد فتصبح الرواية قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص وقد سمي خلاقا لأنَّه يشيِّد المعنى وحده أو على الأصح يشيِّد معاني متعدَّدة ذات طبيعة رمزية.

– إنَّ التعددية للمعاني التي تتولد عن الوصف الخلاق هي في الواقع تعبير عن صراع الوصف مع المعنى الواحد، لهذا قيل أنَّ الوصف الخلاق جعل الأعمال الروائية المعاصرة تخوض سباقا في اتجاه معكس للمعنى.[1]

الوصف والمكان:

يرى (حميد لحميداني) أنَّه إذا كان السَّرد يشكل أداة الحركة الزمنية في الحكي، فإنَّ الوصف هو أداة يشكل صورة المكان، ولذلك يكون للرواية – اية رواية – بعدان : أحدهما أفقي يشير إلى السيرورة الزمنية، والآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث، عن طريق إلتحام السَّرد بالوصف لينشأ فضاء الرواية.[2]

ويقول (محمد مفتاح): "إنَّ الزمان بأنواعه المختلفة إطاره هو المكان الذي ينجز فيه[3]." وهذا الزمن لا يتحقق إلاَّ في إطار مكاني وجدت دراسته، وتصنف الناقدة (سيزا قاسم) أثناء تحديدها

---

[1]– ينظر : حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص 79–80.

[2]– المصدر نفسه، ص80.

[3]– ينظر : محمد مفتاح ، دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان ، ط1، 1987، ص96.

للإطار المكاني أحداث ثلاثية (نجيب محفوظ)، فالرواية شبيهة بفنون التشكيلية في توضيفها الفضاء المكاني الذي يقوم بدور أساسي في بناء الخطاب الروائي.[1]

تتفاوت الروايات في تحديد دور الوصف بالنسبة لتصوير المكان فإذا كان الوصف في الروايات الواقعية يهتم بتحديد المجال العام الذي يتحرك فيه الأبطال، فإنَّ الوصف في الرواية الجديدة أصبح بالإضافة إلى ذلك يميل إلى الدَّقة المتناهية في قياس المسافات بحثا عن هندسة حقيقية للمكان، يختم (حميد لحميداني) الحديث عن الوصف بما قاله أحد النقاد محددا قيمة المناخ والمحيط الذي يخلقه الوصف داخل الرواية التقليدية على الخصوص، "إذ كانت الحبكة والشخصيات تمثل النواة داخل الخلية الحية التي تشكلها الرواية، فإن ما سميناه بإسم المحيط يمثل السيتويلازم الذي تسبح فيه تلك النواة".[2]

القسم الثاني:

بنية النَّص الروائي من منظور النقد العربي:

حوصل الباحث في بداية هذا القسم ما تطرق له في القسم الأوَّل من الناحيتين النظرية والتطبيقية؛ مذكراً بأنَّه قدَّم تبريرات لما كان له أثر على نقاد الرواية في العالم العربي، وكلّ ما له علاقة بالشكلانية والبنائية، يضيف بأنَّه سيكتفي بتقديم صورة مركزة عن النقد الفني للرواية ،كما تصوره بعض النقاد العرب، مركزا في ذلك على الجانب النظري، ومستفيدا في ذات الوقت من بعض الجوانب التطبيقية.[3]

–النقد الروائي الفني في العالم العربي (من النظرية الى التطبيق).

*** نبيل راغب :**

يرى الباحث أنَّ من يمثل هذا الإتجاه في العالم العربي حقَّ تمثيل هو الناقد (نبيل راغب): الذي نشر كتابا عنوانه دال على توجه نحو دراسة الشكل الروائي قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ سنة 1967م ، وبقي ملحا على دراسة الجانب الفني في كتابه الثاني:(فن الرواية عند يوسف السباعي).

---

[1]– ينظر : الشريف حبيلة ، مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية ، ص37، نقلا عن (سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص74).

[2]– ينظر : حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، ص81.

[3]– ينظر : المصدر نفسه، ص85.

يبدو للباحث أنَّ (راغب) كان في مقدمته النظرية التي كتبها لمؤلفه الأوَّل شديد الحيرة بين الأخذ بالمعطيات النظرية التي وضعها النقاد الانجليز وهم: (ادوين موير ، وفرشر وبرسي لبوك) ، وبين محاولة تجاوز هذه المعطيات، ومع ذلك إستعان هو بكثير من مصطلحاتهم، ومن بين هذه المصطلحات التي استخدموها واخذوها: (الوحدة العضوية ، التشكيل الدرامي ، الصراع الدرامي الحبكة)، ولعلَّ (نبيل راغب) كان يأخذ على النقد الروائي الفني كونه حاول صنع تصنيف جامدا لأشكال الرواية الغربية، كما نراه يؤكد أنَّ دراسته لم تحاول أن تفرض على الأعمال الروائية المدروسة نظرية معينة؛ بل احتكمت دائما لطبيعة الأعمال الروائية نفسها على أساس أنَّ كلَّ عمل فني عبارة عن وحدة حية مستقلة بذاتها لها ظروفها ومقايسها الخاصة.[1]

وحاول (نبيل راغب) حسب رأي الكاتب أن يتخذ مظهر المتحرر من أية نظرية نقدية وذلك باستغلال اخفاءه المتميز بين المنطلقات المنهجية التي تبنها النقد الروائي في انجلترا، والنتائج المحصل عليها، اعتمادا على هذه المنطلقات نفسها، فعدم أخذه بتلك الأشكال الجاهزة والتصنيفات التي قام بها مثلا (ادوين موير) لا يعفيه أبدا من الخضوع للنظرية النقدية الجمالية التي أخذ بها النقاد الانجليز.

لأنَّه لم يكن يملك أيَّة وسيلة يعتمدها في تحليل الرواية سوى المصطلحات الفنية التي استخدمها هؤلاء، فإذا كان (موير) على الخصوص وهو أفضل من مثل نزوع النقد الروائي الفني نحو الضبط العلمي، فإنَّ (راغب) يرفض على الأقل نظريا أيّ نزوع علمي، وهنا نأخذ بالفكرة الجمالية التي ترى أنَّ العمل الأدبي لا يمكن أن يكون إلاَّ صورة عن نفسه، ويطرح الباحث سؤال وجيه : هل كان (نبيل راغب) وفيا لتصوراته النظرية هذه ؟[2]

لعلَّنا لم نكن مبالغين حينما وصفنا النقد الذي وجهه (نبيل راغب) لنقاد الرواية الانجليز؛ بأنَّه يخفي مصادره، لماذا قد يلجأ لنفس الطريقة في أعمال (نجيب محفوظ)؟ فقد ميَّز بين أربع مراحل شكلية أساسية في كلّ فصل من الدّراسة وهي :[3]

*المرحلة التاريخية .

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي، ص85-86.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص86.

[3]- حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص87.

*المرحلة الاجتماعية.

*المرحلة النفسية المبتورة .

*المرحلة التشكيلية الدرامية .

وقد أكدَّ أيضا على التقسيم في المقدمة النظرية، ويتساءل الباحث هنا كيف استطاع (نبيل راغب) أن يتوصل لهذا التصنيف لأعمال (نجيب محفوظ) ؟ يستفسر الباحث متعجبا ألم يخضع هو أيضا الى مقايس جاهزة عن مفهوم الرواية الرومانسية؟ ومفهوم الواقعية في الرواية، ومفاهيم علم النفس والتحليل النفسي، ومفهوم الشكل الدرامي؟ وما مدى صحَّة قوله إن كانت كلّ رواية تمثل من حيث الشكل الجمالي وحدة مستقلة، لها ظروفها، ومقايسها الخاصة التي تنبع من داخلها، وبالتالي هل استطاع (نبيل راغب) بالفعل أن يكون لنفسه نظرية فنية لنقد الرواية تتجاوز ما وضعه النقاد الغربيون؟[1]

يقول الباحث: "إنَّنا اذا انتقلنا إلى كتابه الثاني (فن الرواية) عند (يوسف السباعي) سنلاحظ تطورا في الجانب النظري؛ فهو يحتفظ دائما بالمنهج الفني إلاَّ أنَّه يدعو إلى ضرورة التخلص من أحكام القيمة على المادة الروائية سواء كان إيجابيا أو فنيا؛ لذلك اعتمدت هذه الدِّراسة على التحليل المنهجي لروايات (يوسف السباعي)، ولم تنجح سواء إلى المدح والتفريط، أو الذم والهجاء"[2].

مهمَّة الحكم على العمل الروائي في نظر الناقد متروكة للقارىء فيما بعد، ولا يتمّ ذلك إلاَّ بالاستحضار الدائم للنصوص المدروسة، حتَّى لا يقف الناقد حاجزا بين النَّص والقارىء، والى جانب فكرة الاهتمام بالنَّص والتخلي عن أحكام القيمة نجد (نبيل راغب) يهتمّ دائما بالنظر إلى العمل الروائي باعتباره يكون وحدة عضوية، فالعمل النقدي في نظره لا ينبغي أن يقوم بالتشريح بل بالتحليل ويستشهد بعبارة (اريك نيوتن) في كتابه (معنى الجمال)؛ تقول: "العمل الفني عبارة عن كائن حي مثل الجسم البشري تماما."[3] ومع أنَّ مقدمة الكتاب جاءت شديدة الاختصار، إلاَّ أنَّ الناقد فصل كلّ المعطيات النظرية للمنهج الفني الذي اعتمده في الفصل الأوَّل من الكتاب.

---

[1]- ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- المصدر نفسه، ص87-88.

[3]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص88.

وضع لهذا الفصل عنوانا مطابق لتوجه الجمالي في النقد (البناء الدرامي)؛ و(نبيل راغب) هنا يتبع الخطة التي اتبعها (ادوين موير) في الفصل الأوَّل من كتابه (بناء الرواية)، وكذلك نجد (راغب) يتحدث عن آراء (فوستر)، و(ديرسى لبوك)، و(جون كاروثر) في مفهوم البناء الدرامي، وبعد ذلك يعقب برأي (ادوين موير) مؤيدا أفكاره فتقاليد البناء الدرامي للرواية ممتدة بطول تاريخ الرواية.

وسبق أن لاحظ الباحث أنَّ (نبيل راغب) كان قد انتقد (ادوين موير)، بالإضافة إلى (فوستر)؛ بحكم أنَّهما احتكما إلى قوانين جامدة، غير أنَّه يبعد في كتابه الجديد كلّ هذه الأحكام وأهمّ الانتقادات التي وجهها (نبيل راغب) للنقاد الانجليز يمكن تخليصها حسب رأيه فيما يلي:[1]

أ:ليست الحبكة هي البناء الدرامي؛ وإنما هي جزء من هذا البناء.

ب: لا ينبغي للناقد أن يقول للروائي ما يجب أن يفعله.

ج: ليست الرواية فنا تابعا للحياة، وإنَّما هي خلق جديد لها، وفي جولة تأملية لعناوين فصول كتاب (نبيل راغب) تبيَّن للباحث أنَّه لم يقتصر على المنهج الفني، فقد تجاوزه ليستفيد من مناهج أخرى وهي المنهج المضوعاتي، والمنهج الاجتماعي التاريخي، والمنهج النفسي، وتستغرق هذه المناهج أغلب فصول الكتاب، بحيث قسَّم الباحث فصول الكتاب على المناهج المستخدمة فتحصل على التوزيع التالي:[2]

المناهج المستخدمة	فصل 3	فصل 2	فصل 3	فصل 4	فصل 5	فصل 6	فصل 7	فصل 8	فصل 9	فصل 10
المنهج الموضوعاتي			+	+					+	+
المنهج الاجتماعي والتاريخي					+	+	+			
المنهج الفني	+							+		
المنهج النفسي		+								

[1]- ينظر: المصدر نفسه ، ص89.

[2]- المصدر نفسه، ص90.

والملاحظة أنَّ المنهج الفني الذي دعا إليه لم يستغرق إلاَّ الفصل الأوَّل والثاني، فالمنهج الموضوعاتي يبحث عن روايات (يوسف السباعي) عن معنى (الحتمية القدرية) (فصل 3)، وعن الرومانسية المثالية (فصل 4)، وعن العنصر الكوميدي (الفصل 9)، وأخيرا عن ملامح التفكير العلمي عن السباعي (الفصل 10)، ويبحث المنهج التاريخي عن الواقعية النقدية في روايات (السباعي) (فصل 5)، ثمَّ عن الالتزام الفكري (فصل 6)، وأخيرا عن التسجيل التاريخي (فصل 7) ويقتصر المنهج الفني على دراسة البناء الفني (الفصل 1)، ثمَّ على دراسة الخلفية الموضوعية (الفصل 8).

أمَّا المنهج النفسي فيدرس تأثير الإبداع في نفسية القارىء، وفي اطار المنهج الموضوعاتي يتعرض الناقد لتيمة القدر؛ باعتبارها فكرة مركزية تشمل تيمات أخرى أهمَّها: الموت ص 149، الزمن ص 163-187، وتحت عنوان (العنصر الكوميدي) يعالج (نبيل راغب) مفهوم الضحك ص329 ويجهد الناقد نفسه في الفصل الأخير؛ لكي يثبت أنَّ (يوسف السباغي) وظف مفاهيم علمية في أعماله الروائية، بما هو خارج، وكان الناقد مجبرا على ربط العلاقة بين النصوص الروائية، بما هو خارج عنها؛ حيث عكف على دراسة الواقعية النقدية في روايات (يوسف السباعي)، إلى حدِّ أنَّه يعتبر رواية (ارض النفاق) وثيقة إجتماعية يدين فيها الكاتب الجبن الذي طبعت عليه النفوس "ص242".[1]

وفي اطار المنهج الفني يستخدم (نبيل راغب) مفهوم البناء الدرامي، دون أن يقدم لنا تعريفا محددا له، فقد تبيَّن من خلال من مقدمته أنَّه يأخذ بالمدلول الذي وضعه (ادوين موير)، لهذا المفهوم غير أنَّ (نبيل راغب) يستعمل تارة مدلول (موير)، و تارة أخرى يستخدم البناء الدرامي كمعادل للحبكة مع أنَّه كان قد انتقد (فورستر) لكونه حسب رأيه لم يميز بين الحبكة والبناء الدرامي، أمَّا عن استخدام المنهج النفسي، فالناقد حاول قدر الإمكان أن يقرب هذا المنهج إلى الدِّراسة المحايثة للنَّص الروائي.[2] وينتقل بعدها "لحميداني" لناقد آخر هو:

محمود أمين العالم:

في رأي (لحميداني) هو من النقاد الذين ساهمو في تكوين تيار نقدي فني للرواية في كتابه (تاملات في عالم نجيب محفوظ)، والملاحظة الأساسية التي سجلها الباحث في القسم النظري الذي

---

[1]- ينظر:حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، ص90-91.

[2]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص92.

عنونه: (المعمار الفني مدخل لدراسة الرواية العربية) هي: أنَّه عبارة عن تأملات فلسفية في علاقة المادة بالصورة، وإبراز أهميَّتها.[1]

ولم يستطع (العالم) في المجال التطبيقي أن يتخلص من ثقافته الجدلية التي سبق أن قدم عنها صورة واضحة ضمن كتاب مشترك وضعه مع (عبد العظيم أنيس)؛ في الثقافة المصرية، وخلال التحليل يظلّ متمسكا بكون الرواية وسيلة لاستكشاف الجديد واستيعابه من أجل التغير والتجدد وقد تميزت إسهاماته في مجالها بالقراءة الناقدة لمحمل مكونات البنية الثقافية العربية.

وفي هذا الشأن يعدّ كتابه في (الثقافة المصرية)، الذي ألفه صحبة (عبد العظيم أنيس) والصادر سنة 1955، من الإنجازات الهامة التي أثارت النقاش الواسع لدى المثقفين العرب، وقد شكل في الوقت نفسه حصيلة معركة هامة لمعارك النقد الأدبي الحديث، وهي معركة بدأت في الأربعينيات، ولم تنتهي إلاّ مع نهاية السبعينيات.[2]

وظلّت آثارها قائمة حتّى الآن في المعارك الجديدة؛ التي تتمحور حول الالتزام الاجتماعي للأدب،[3] ولعلَّ أهمّ فكرة توصل إليها (العالم) في مجال التحليل الفني هي؛ ما يتعلق بطبيعة الأسلوب الروائي، ونستطيع التأكد بأنَّ هذه الفكرة التي ظهرت في كتابه على استحياء، ودون إفاضة في الشرح والتحليل، كانت نتيجة إجتهاده الشخصي لا غير، ويلاحظ الناقد تحت عنوان (إزدواج التعبير وتنوعه)؛ أنَّ رواية الثلاثية (لنجيب محفوظ) تستخدم في اطارها العام لغة تحمل ملامح العتاقة والرصانة.[4]

وتوصل الباحث لتحديدات المفاهيم ذات الصلة لدى (العالم)، فمفهوم البناء الفني والمعمار الفني إنَّما هو تعبير آخر عن مفهوم الحبكة، أمَّا الروايات الدرامية فيسميها (العالم) قصائد درامية كما يستخدم مفاهيم ثلاثة متقاربة الدَّلالة: (الوحدة العضوية، الوحدة التعبيرية، الوحدة الشعرية)، ومع هذا كلّه يظلّ مشدود الإهتمام بالمضامين الاجتماعية،[5] وهكذا لاحظ الباحث أنَّ النقد الروائي

---

[1]- ينظر : المصدر نفسه ، ص93.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص93-94.

[3]- ينظر : عمر عيلان ، النقد العربي الجديد ، مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون ،بيروت ،لبنان ،ط1، 2010/1431، ص 189.

[4]- ينظر : حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص94.

[5]- ينظر : المصدر نفسه ، ص95.

الفني العربي لم يكن خالصا، بل تخلله مناهج أخرى سواء على المستوى النظري أو التطبيقي، كما سبق التطرق له لدى (نبيل راغب)؛ في المنهج الموضوعاتي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج الاجتماعي والتاريخي، والمنهج النفسي، بينما أضاف (العالم) البعد السوسيونصي، وبقي هذا النقد مشدودا على العموم إلى الجذور الأرسطية في تحليل الشكل، حتَّى وإن أخذ كثيرا من مصطلحات النقد الفني الانجلوساكسوني.[1]

– النقد الروائي البنائي في العالم العربي:

– الجانب النظري :

1–كتاب الالسنية والنقد الادبي :

يبدأ الباحث بالتأصيل لبدايات النقد الروائي العربي؛ فأوَّل محاولة ظهرت في اطار النقد الروائي البنائي في العالم العربي تتمثل في كتاب: (د.موريس أبي ناضر) (الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة)، وهو كتاب رغم عنوانه العام يختص بدراسة انساق الحكي ومكوناته الداخلية بمنظور بنائي معاصر، فوجد الباحث ولاء كاملا للجهود الأجنبية في ميدان نقد الحكي.

يبدو الناقد العربي مُعرف بالمنهج الألسني الجديد، غير أنَّ هذا لا يعني غياب النزعة التركيبية التي لاحظها الباحث عند أغلب النقاد الذين استخدموا المنهج التاريخي، أاو الاجتماعي، الفني أو الموضوعاتي، وينطلق الناقد في مقدمته النظرية من انتقاد المناهج النقدية التي تفسر الأدب استنادا الى السياق الاجتماعي أو التاريخي.[2]

وفي هذا الجانب يظهر احتفاظ الناقد بذلك الطابع التركيبي الذي ميَّز النقد الروائي العربي على اختلاف توجهاته، أمَّا الجانب المنهجي في كتاب (د موريس أبي ناضر)، ولا يقتصر على المقدمة وحدها، بل إنَّ أهمَّ الجوانب المنهجية التي أثارها الكتاب تتوزع على مجموع الفصول؛ بحيث ينفرد كلّ فصل بمقدمته المنهجية الخاصة.

ولعلَّ الناقد يلخص بدّقة موقفه المنهجي الذي حاول تطبيقه على النصوص الحكائية المدروسة في الكتاب؛ حينما يرى أنَّه لا ينبغي رفض تاريخية النَّص كما لا ينبغي التواطؤ مع النقاد التارخيين

---

[1]– ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص96.

وإنَّما يمكن اتخاذ موقف ثالث لا يتخلّى عن علاقة النَّص بعالمه التاريخي، ولا يفصل النَّص عن الأفكار السابقة التي حدّدت هيكلته، وحدّدت ذاته الظاهرة والباطنة.

وإنَّما ينبغي استيعاد هذا التاريخ كلّما دعت الحاجة، ومن ثمَّ تسخيره بشكل يتماشى مع المنهج الذي ارتضيناه لقراءتنا، وهو جعل الداخلية للنَّص مركز الثقل، وبالأحرى نقطة الارتكاز التي تتمحور حولها خارجيات النَّص من علم النَّفس الأدبي إلى علم الاجتماع، وتاريخ الأفكار والفنون فإنَّ مقدمة الكتاب العامة تكتفي بوضع الأسس الكبرى التي وجهت عمل الناقد، وبالإشارة إلى أهمّ المدارس والاعلام الذين تمت الإستفادة منهم في الجانب النظري[1].

أمَّا القضايا النقدية المتصلة بالحكي فقد تعرض منها لنظرية المستويات اللسانية، وكيف تمَّ اخضاعها لدراسة النَّص القصصي؛ من خلال مستوى الوظائف والأعمال، والسرد ومستوى المعنى واذا كان الناقد لم يشر إلى مصدره هنا، فالمعروف أنَّ (رونالد بارت) تحدث عن ثلاثة مستويات أساسية في الحكي، وفي مستوى الوظائف، والأعمال والسرد.

وذلك ضمن مقاله المشهور (مدخل للتحليل البنائي لانماط الحكي)، كما أنَّ الناقد تحدث عن النموذج العاملي (لغريماس) مع الاقتصار على أربعة عوامل هي: (الذات والموضوع والمعاكس والمساعد)، مع إهمال عاملين أساسين لا يكتمل النموذج العاملي إلاَّ بحضورهما وهما: (المرسل والمرسل إليه)، فالعامل له قدرة على ضم مجمل الشخصيات التي ليست في حقيقتها سوى صنف من الممثلين الذين تتمظهر عبرهم العوامل، ذلك أنَّ العامل يرتبط بالتوزيع الوظيفي الكلي للنَّص.[2]

ويستفيد الناقد من (غريماس) أيضا في مسألة التميز بين دراسة شخصيات الحكي من جانب الأعمال التي تقوم بها وبين دراستها من جانب أوصافها، ولكن (موريس أبو ناضر) لا يلتفت عند التطبيق إلاَّ إلى المصطلحات النظرية الخاصة بجانب الأعمال.[3]

فإذا كان (غريماس) يميز بين العامل والممثل، فإنَّ الناقد العربي يتطرق في التصنيفات إلى فرق موجودة بين الشخصية الحكائية، والممثل ويرى إمكانية الإنتقال من تحديد الشخصيات إلى تحديد الممثلين ثمَّ العوامل، وترد في مقدمة الكاتب بعض المصطلحات المتصلة بالدِّراسة المورفولوجية للحكي

---

[1]- المصدر نفسه، ص97.

[2]- ينظر : عبد اللطيف محفوظ ، البناء والدلالة في الرواية ، مقاربة من منظور سيميائية السرد ، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت ،ط1، 1431/2010، ص 67.

[3]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي ،ص97.

خصوصا تلك التي وضعها (بروب) غير أنَّ المقدمة لا تعطى صورة واضحة عن مدى تمثيل الناقد لجهاز (بروب) المفاهمي لأنَّها لا تحتوي إلاَّ على إشارات عابرة، وعامة بعد استيعاب أطروحات (بروب) من خلال دراسته لرواية (الف ليلة وليلة)، ويلاحظ الباحث في هذا الجانب أمرين أساسين هما:[1]

أ- عدم ضبط المصطلح المأخوذ من (بروب) وما يتبع ذلك من دقة ترجمة المصطلح أو عدمه.

ب- حذف بعض العناصر من البناء الوظيفي ربما لعدم وجود مقابل لها.

ويختلف مستوى ضبط المصطلح من حالة إلى أخرى كأن لا يؤخذ المصطلح ذاته بل يعوض بالشروح المصاحبة له في النَّص الأصلي (لبروب)، وقد يتعرض المصطلح للتعريف، وقدم الباحث هنا لائحة لبعض مصطلحات الوظائف التي وضعها (بروب) إلى جانب الترجمة التي وضعها الخطيب، لكي تلمس بعض الفروق مع ما وضعه (أبو ناضر)، ونعتبر المجهود الذي قام به الخطيب هنا قريبا من الدّقة، ومما يبرز المقارنة التي عقدها الباحث هو أنَّ (موريس أبو ناضر) اعتمد على النَّص الفرنسي لكتاب (بروب)، وهو النَّص الذي ترجم إلى العربية على يد (ابراهيم الخطيب).[2]

رقم الوظيفة	عند (بروب)	عند (ابراهيم الخطيبب)	عند(موريس ابي ناضر)	بيان
3	Transgression	انتهاك	خرق المنع	شرح
7	Complicite	تواطئ	الخضوع	تحريف
9	Mediation	وساطة	التكليف	شرح
10	Debut d'action	استهلاك الفعل المعاكس	قرار البطل	شرح
12	Premiere fenction	وظيفة الواهب الاول	اخضاع البطل للتجربة	شرح
13		رد فعل البطل	مجابهة البطل	تغيير
15	Reception de	استلام الادات	؟	حذف

[1]- المصدر نفسه ، ص99.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

	l'objet magique	السحرية		
16	Combat	معركة	الصراع	تغيير
17	Marque	علامة	؟	حذف
21	Poursuite	مطاردة	الاضطهاد	تريع
22	Secours	نجدة	الاعانة	تغيير
26	Tache accomplie	مهمة ناجره	المهمة الصعبة	تحريف

علق (حميد لحميداني) على هذه الترجمات قائلا: "ومما يزيد القارىء العربي بلبلة أنَّ الناقد لم يلتزم بصيغ ثابتة؛ لأسماء الوظائف التي استعملها على علاتها، فنراه يغير بعضها في موضع آخر، ثمَّ إنَّ بعض الأسس النظرية التي اعتمد عليها الناقد لتأكيد التوجه الألسني الذي سيمارسه في عمله النقدي، وتؤخذ بشيء من العجلة، وتنقل مع فصولها في الغالب عن مجموعة (النسق/السياق) الذي وردت فيه، وهي أنَّ الفكرة الأساسية عند المشهور (رونالد بارت) كما يتضح لا تمضي في اتجاه ما رأه (ابو ناضر)؛ من أنَّ القصة تشارك الجملة لأنَّ القصة مجموعة من الجمل، فقد بيَّن (بارت) تحت عنوان (اللغة والحكي) ضمن عنوان فرعي حدَّده كما يلي (ما بعد اللغة)، بيَّن أنَّ اللسانيين لم يكن لديهم تصور للخطاب إلاَّ باعتباره مجموعة تراكمية من الجمل.[1]

ومع اعتراف (بارت) بأنَّ الخطاب هو بالفعل مجموعة من الجمل،إلاَّ أنَّه يعتقد أنَّ لسانيات الجملة غير قادرة على دراسة الخطاب، لأنَّ الخطاب بنية للجمل وليس تراكما لها ، ويتجلى أيضا عزل الاقتراحات النظرية عن سياقها، وتحريفها جزئيا فيما أخذه (موريس ابو ناضر) عن جماعة (موMu) من كتابهم البلاغة العامة.[2]

وذلك في سياق توضيحه للعلاقة المتبادلة بين القراءة الألسنية للجملة، والقراءة الألسنية الخاصة بالنَّص الحكائي، كما رصد مجموع الاختلافات في ترجمة المصطلحات؛ بين هذه الجماعة والمقابلات التي قدَّمها واستند إليها (ابو ناضر)، حيث حرص(لحميداني) إلى تصنيفها في جداول

[1]- ينظر: حميد لحميداني ، بنية النص السردي ،ص100-101.

[2]- ينظر : المصدر نفسه ، ص102-105.

مبينا الفروق والاختلافات، وفي ذات المقام يقدم الباحث مجموع المراجع التي اعتمد عليها (ابو ناضر) واستعانة عليها في كلّ مبحث من مباحث فصول كتابه.

وكخلاصة توصل إليها (لحميداني) جمعها في نقاط ثلاث هي: [1]

- لموريس أبو ناضر ولاء كامل للمجهود النقدي الغربي الحديث في ميدان نظرية الحكي.
- الاحتفاظ بالطابع التركيبي الذي لاحظنا طغيانه على النقد الروائي العربي.
- تغيير المصطلحات المقتبسة أو تحريفها.

2-كتاب نقد الرواية من وجهة نظر الدِّراسات اللغوية الحديثة:

يتطرق الباحث إلى كتاب آخر انتهج بشكل عام نسق المناهج النقدية الحديثة؛ التي اعتمدت على التطور الحاصل في ميدان اللغة، ألا وهو كتاب: (نقد الرواية من وجهة نظر الدّراسات اللغوية الحديثة) لـ (د.نبيلة ابراهيم سالم)؛ يرى الباحث أنَّ الكتاب يتبنى بشكل عام بعض المناهج النقدية التي صاغت نسقها المنهجي اعتمادا على التطور الحاصل في ميدان اللغة؛ فالكتاب يطرح بعض المشاكل بسبب الميل الى التعميم واستخدام التأملات الذاتية التي لا تناسب المنطقي العلمي منها: [2]

- هناك تمييز بين الخيال والتخيل في الشعر بكلام مغرق في الذاتية.
- استخدام بعض التأملات الميتافيزيقية لتصوير طبيعة الشعر.
- ورود أفكار متناقضة كالإثبات، والنفي لفكرة الخيال وربطه بالقدرة على صنع صور واقعية.
- تحريف المصطلحات عن دلالتها الأصلية.
- القول أنَّ الشعر يلغي الواقع الخارجي وهذا يصعب قبوله.

ويعتبرهم الكتاب التوصل إلى منهج نقدي يمكن الدَّارس من تحليل الفن القصصي والروائي بشكل أقرب إلى الموضوعية.

يمكن بعد هذا أن نعتبر القسم الثالث أهمّ جزء من الكتاب، لأنَّه يعرض لنظريتين أساسيتين في نقد الفن القصصي والروائي، هما اللتان أحتلتا إلى الآن الساحة النقدية الغربية في هذا المجال

---

[1]- ينظر: المصدر نفسه، ص109.

[2]- ينظر: المصدر نفسه ،ص109-110.

وكلتاهما متأثرة بالدِّراسة اللسانية والاختلاف الأساسي بينهما قائم في أساسهما الفلسفي، وهاتان المدرستان هما[1]:

أوَّلاً: المنهج الواقعي:

لا شك أنَّ هذه التسمية من وضع الناقدة نفسها؛ وهي تسمية غير دقيقة أبدا لأنَّها تحيل القارىء إلى النقد السوسيولوجي لبداية القرن العشرين، وهو يجمع بين النقد السوسيولوجي المتأثرة بالرؤية الجدلية الماركسية، وبين معطيات الدِّراسات اللسانية الحديثة، والواقع أنَّه منهج يماثل ما سميناه في مدخل الفصل الثلاثي (سوسيولوجيا النَّص الروائي)، فجميع الأفكار التي لخصتها الكاتبة المصرية عن الناقد (موكا روفسكي) (Mukarovcky)) معتمدة على كتاب له بعنوان (البنية-الدليل-الوظيفة).

أمَّا بالنسبة لعلاقة المنهج الذي دعا إليه (موكاروفسكي) بالتوجه البنيوي التكويني، فنجد الناقدة المصرية تعرض مثلا لعلاقة الوعي الفردي بالوعي الجماعي؛ بحيث كلّما توطدّت هذه العلاقة كلّما كان الإبداع أكثر قيمة، وبخصوص علاقة ما سمته الناقدة (المنهج الواقعي) بالمعطيات اللسانية نراها تستفيد من كتاب (ف.ر.بالمر) بعنوان (عنوان الدلالة)، ولا يبدو من خلال عنوانه أنَّه كتاب متخصص في دلالة الحكي بالذات، ويمكن اختزال وظيفة العمل الأدبي في ستة وحدات على النحو التالي[2]:

1-مرسل يعيش في ⟵ 2- مجال اجتماعي يبعث.

3-رسالة الى ⟵ 4- مرسل اليه تمثل.

5-صلة بينهما وهذه الرسالة ⟵ 6- لها نظام ينبغي أن يفهم شكلا ومضمونا على حقيقته.

ومن هنا يتضح أنَّها تنقل أفكار شائعة عن غير مصادرها الأصلية، فلمعروف أنَّ (جاكبسون R.jakobson) كان أوَّل من تحدث عن هذه الوحدات الست الأساسية في كلّ رسالة لغوية وذلك في كتابه (ابحاث في اللسانيات العامة)؛ فقد بيَّن أنَّ كلّ رسالة لغوية لابدَّ أن تحتوي على تلك

[1]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي، ص113-114.

[2]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص113.

الوحدات الست المذكورة سابقا، وكلّ وحدة تولد وظيفة من الوظائف يتم توزيعها على النحو التالي[1]:

*المرسل-يولد الوظيفة الانفعالية fonction emotioe أو التعبيرية Ecspressive

*الرسالة-تتولد عنها الوظيفة الانشائية أو الشعريةFonction poetique

*المرسل اليه-تولد مراعاة في الرسالة، الوظيفة الافهاميةF.conative

*السياق:ويولد الوظيفة المرجعيةF.Referentielle

*-الصلة: وتولد الوظيفة الانتباهية Fphatique

*السنن: ويولد وظيفة ما وراء اللغة" Fonction metalinguistique، وتسمى أيضا "الوظيفة المعجمية" F.de glose

أمَّا كيف تتحدَّد الفروق بين مختلف فنون القول؛ فهذا راجع في نظر (جاكبسون) الى غلبة وظيفة أو مجموعة من الوظائف على الباقي، ففي الشعر الغلبة تكون للوظيفة الشعرية مع ضرورة مراعاة الحضور الدائم لجميع الوظائف الأخرى.[2]

ثانيا:المنهج البنائي:

وهنا تدمج الناقدة ثلاثة توجهات أساسية: [3]

أ- البنيوية (ليفي ستراوس): وتناولها من زاوية اعتمادها على ما سمته هي (الثنائيات) وتقصد بها ما دعاه (ليفي ستراوس) الإزواج المقابلة، وهي إزواج تعكس الطابع الجدلي لمفهوم البنية نفسه.

ب- علم الدَّلالة عند (غريماس) لا تشير الناقدة هنا الى مصدرها، وهي مع ذلك تستخدم مصطلحات معروفة في علم الدَّلالة المعاصر، وخاصة ما يتصل منه ببعض الوظائف الأساسية للحكي مثل: فعل الخروج –العقد-اختيار السلوك، وهي مصطلحات استعملت بأشكال مقاربة على سبيل المثال في دراسة (غريماس) المشهورة عن الأسطورة.

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي، ص 114.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي ،ص115.

ج- ونجد إشارة عابرة دون احالة دائما الى نحو الحكي(La grammaire du recit)، ولم تذكر الناقدة هذا الاتجاه بتسميته هذه؛ وإنَّما أشارت إليه بكونه (تشكيلا بنائيا لغويا)، دون أن تحدّد من وضع أسسه الأولى، والمعروف أنَّ (تودروف) كان قد نشر دراسة له عن مؤلف (بوكاسBoccace) فهي معنونة على الشكل التالي: (نحو الديكاميرون).

وهكذا فإنَّ تحليل الحكي يسمح لنا بعزل وحدات شكلية تمثل مشابهات مثيرة للانتباه مع أجزاء الخطاب وهي:(الاسم، الفعل، والنعت)، على أنَّ (تودروف) ينطلق من مفهوم خاص (للنحو) له بعد كوني، واعتقاده أنَّ قوانين هذا النحو تستند الى حقيقة سيكولوجية واحدة.

والجدير بالملاحظة أنَّ البحث عن قوانين كونية للظواهر اللغوية، وللنشاط الإنساني وخاصة النشاط الرمزي ظلَّ هو الهاجس الذي شدَّ إليه الباحثين، وليس النقد الشاعري الذي أسس دعائمه (جاكبسون) سوى محاولة لاقامة مثل هذه القوانين الكونية لتحليل الخطاب الأدبي[1].

د-أشارت الناقدة أيضا الى اتجاه منطق الحكي الذي اعتبرناه قبل قليل سائرا في اتجاه (نحو الحكي) نفسه بحكم أنَّهما معا يبحثان عن قانون يمكِّن من دراسة مختلف أنماط الحكي، وكعادتها لم تذكر الناقدة أيضا المرجع الذي اعتمدت عليه في نقل معلوماتها، كما أنَّها لم تشر إلى هذا الاتجاه بمصطلحه المعروف (منطق الحكي)، واكتفت بذكر المراحل المنطقية الثلاث وهي:[2]

*الموقف المفجر للاحتمال.

*تحقيق الاحتمال او عدم تحقيقه.

*النجاح او الفشل.

وهذا تلخيص مماثل للمراحل الثلاث المنطقية التي استخلصها (كلود بريمون) من دراسة الحكي، واستنتج الباحث مما قدَّمته الناقدة ("نبيلة ابراهيم)؛ غلب عليها في المقام الأوَّل عرض النظريات بطريقة شديدة الاختصار في الأغلب الأعم؛ أيّ القارىء العربي اذا لم تكن له معرفة دقيقة مسبقة بالموضوع، فإنَّه لن يدرك كثيرا أبعاد الإشارات السريعة التي وردت في الكتاب.

---

[1]- ينظر: المصدر نفسه ، ص116.

[2]- حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص117.

كما نجد أيضا كثيرا من الحشو في القسم النظري لكتاب (د.نبيلة ابراهيم)، وقد ظهر ذلك بوضوح في مقارنتها بين الشعر والقصة، ثمَّ في حديثها عن الزمن، كما فعلت في شرح قصيدة لشاعر جاهلي: (بشر بن عوانة)، أو في تحليلها لقصة شعبية (خرافية عربية)[1].

3-كتاب القراءة والتجربة:

المحاولات الأولى المغربية كتاب (القراءة والتجربة)؛ حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب لـ(سعيد يقطين)، وغاية هذا الكتاب البحث في مكونات الخطاب الروائي البنيوي، في التمهيد يعلن الناقد من استفادته من السَّرديات دون الإعلان عن ما هي النظرية السّردية المحدودة التي يهتدي بها الناقد، ويشير (لحميداني) أنَّ الناقد استعمل بعض المفاهيم التي لا تقع في صميم النقد السردي البنائي وهي: (الانزياح السردي، الميثاق السردي ، والخلفية النَّصية) فمفهوم الانزياح قد تولَّد أساسا في حقل دراسات الشعر، وقد وسَّع (سعيد يقطين) هذا المفهوم ليشمل معنى الخروج عن التقليد الأدبي، وهذا يعني التركيز على المكونات البنائية للنَّص الروائي وفق هدف الناقد نفسه، وأهميَّة مفهوم الميثاق أنَّه غير خاص بالسَّرد وحده، فهو صالح لكلّ فن عند دراسته في علاقته بجمهور محدّد وفي فترة محدّدة، وأخيرا صيغة الخلفية النَّصية هي من وضع الناقد نفسه[2].

4-كتاب بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ):

هذا الكتاب من تأليف (سيزا أحمد قاسم)؛ وهي ناقدة مصرية ، يحتوي كتابها في البداية على مدخل قصير يعقبه تقديم مقتضب، غير أنَّ ما يشجع المهتم بالنقد الروائي على تناول هذا المؤلف بالدِّراسة هو الوضوح النظري النسبي، لذلك فقد تبيَّن لنا أنَّه كتاب جدير بأن يتناول بالتحليل باعتباره نموذجا لتطبيق المنهج البنائي في تحليل الفن الروائي، وبحكم أنَّنا سنكون مضطرين إلى إعادة ضبط المنطلقات النظرية التي وردت في القسم المنهجي لهذا الكتاب[3].

الجانب التطبيقي :

دراسة تطبيقية لكتاب: بناء الرواية (لسيزا أحمد قاسم):

[1]- ينظر : المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص118.

[3]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص119.

بحكم توقف دراستنا على حدود ما صدر من النقد الروائي في سنة 1985م، فإنَّنا نجد أنفسنا أمام اختيار واحد وهو تناول كتاب: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) (لسيزا أحمد قاسم)، باعتباره كتاب يتبنى المنهج البيوي في تحليل نص روائي عربي؛ حيث أنَّها اعتمدت المنهج البنائي في دراستها المقارنة لثلاثية (نجيب محفوظ)، حيث تؤكد استفادتها من الدِّراسات التي تناولت السَّرد، والنظرية السَّردية في القرن العشرين، والأصول الأولى لهذا النقد الذي تأثر إلى حد ما بأطروحات النقد الجديد في أمريكا ومدرسة الشكلانيين الروس.[1]

أ-الأهداف:

تخصص الناقدة (سيزا أحمد قاسم) المدخل والتقديم من كتابها للحديث عن أشكال الدِّراسة المقارنة، وعن المنهج الذي ستنظر به إلى موضوعها، واهتمامها بالنقد المقارن يرجع إلى التزامها في العنوان الفرعي لكتابها بدراسة رواية الثلاثية (لنجيب محفوظ) دراسة مقارنة.

اعتبرت الكاتبة الممارسة النقدية المقارنة تناولا متميزا؛ من بين أشكال الممارسة النقدية الأخرى، ولذلك فالتصريح بالدِّراسة المقارنة لنَّص روائي ما لا يتضمن بالضرورة تصريحا بمنهج محدد لإجراء هذه المقارنة، وهنا تستفيد الناقدة من الباحث الألماني (اوستن الرايش)(weisstcin uerich) الذي يرى أنّ الأدب المقارن ليس علما له منهج خاص، بل يتبع مناهج البحث في الأدب عامة وهذا التمييز له أهمية كبيرة في نظرنا؛ لأنَّه يعكس مستوى الوضوح النظري الذي تباشر به الناقدة موضوعها من الوجهة المنهجية[2].

اعتمدت الباحثة أيضا وبالدرجة الأولى في بحثها على أعمال الناقد الفرنسي (جيرار جينيت) في كتابه أشكال Iو IIو IIIو، ممَّا يحيلنا بشكل أساسي إلى أنّ مرجعية الناقدة تتمحور حول مكونات الخطاب السَّردي وتقسيماته من طرف (جينيت)، وإنَّ إسناد الناقدة إلى مفهوم آخر لتحديد مجال ومرحلية دراسة القصة، ربما يعود في رأينا إلى أنَّها سمعت من خلال ذلك التقديم تحديد واضح وبسيط يمكن للمتلقي أن يتواصل معه في صيغة أوضح مما لو اعتمدت تقسيمات (جينيت) الدّقيقة.[3]

---

[1]- ينظر: عمر عيلان ، النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد ، ص 131.

[2]- ينظر : حميد لحميداني ،بنية النص السردي ، ،ص120.

[3]- ينظر: عمر عيلان ، النقد العربي الجديد في نقد النقد ، ص 58.

وتلاحظ الناقدة (سيزا قاسم) أنَّ النقد المقارن اتخذ أشكالا ثلاثة للمنهج المستخدم في كلّ شكل:[1]

*التاريخ الأدبي المقارن: وتهيمن عليه النظرة التاريخية والاجتماعية وذلك الإهتمام بالنَّص.

*التراجم الأدبية المقارنة : ويهتم الناقد فيها بالمقارنة بين شخصيات الكتاب، وثقافاتهم، وهذا يستدعي في نظرنا الاهتمام بالذوات حتَّى من الوجهة النفسية، وهو ما لم تشر إليه الناقدة مع أنَّه يفرض نفسه، وذلك لتمييز هذا النوع من الأدب المقارن .

*النقد التطبيقي المقارن: وهو نقد يركز على النصوص.

وبحكم أنَّ الناقدة تختار الاهتمام بالشكل الثالث؛ أيّ بالنقد التطبيقي المقارن، فهي ترى أنَّها مدعوة الى الإستناد الى المنهج البنائي، وهي لم تهتم بالدِّراسة الخارجية للرواية وإنَّما بالدِّراسة الداخلية ومع هذا فهي لا تنكر وجود الارتباط بين الرواية والمجتمع، إلاَّ أنَّها تقضي هذا الجانب من اهتمامها بدعوى معالجتها من اختصاص علم الاجتماع الأدبي.

ولكي تحقق الناقدة غايتها من الدِّراسة المقارنة لرواية (نجيب محفوظ)، وهي تحديد أوجه الشبه والاختلاف بينها وبين نصوص روائية غربية؛ من خلال الأساليب والتقنيات والمفاهيم المستخدمة فإنَّها رجعت إلى النقد الشكلاني الروسي، والنقد الجديد في أمريكا والمنهج البنائي الفرنسي واعتمدت بشكل خاص على أعمال الناقد الفرنسي (جيرار جينيت Gerard Genette)[2]

كلما كان اختيار الكاتبة للمنهج البنائي يلتقي مع حرصها، كلما عبرت على الموضوعية بالابتعاد على الأفكار المسبقة، وإطلاق الأحكام القيمية؛ أيّ أنَّها ستصف الرواية وصفا مقارنا ليس له هدف جعل عمل (نجيب محفوظ) نسخة مطابقة، أو غير مطابقة للروايات الغربية، وإنَّما الهدف الأساسي أن تتبيَّن كيف تمثل (نجيب) من خلال الثلاثية، وفي اطار تحديد أهداف الدِّراسة أيضا رسمت الناقدة خطاطة دقيقة للقضايا التي سنتناولها بالتحليل مستفيدة من تعريف (جان لوفبرJ.lefebre) للحكي، اذ رأت أنَّه تعريف يقوم على تمييز ثلاث وحدات أساسية هي : (الزمان– المكان –المنظور)، وهذه الوحدات هي التي يتمّ تقسيمها على فصول الكتاب الثلاثة.[3]

---

[1]– المصدر السابق، ص121.

[2]– ينظر : حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص121.

[3]– ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص122.

الفصل الأوَّل: بناء الزمن الروائي.

الفصل الثاني: بناء المكان الروائي.

الفصل الثالث: بناء المنظور الروائي.

ونلاحظ في اطار كلامنا عن أهداف الناقدة من الدِّراسة طريقة ومنهجا، أنَّها قدمت تحديدا دقيقا لطبيعة طريقتها، وهي طريقة تندرج في اطار الدِّراسات المقارنة، وإذا كانت الناقدة قد عينت بوضوح كامل منهجها في التحليل وهو تبني البنائية، فإنَّها اقتصرت في هذا الجانب على التحديدات العامة التي يمكن تلخيصها في نقطتين وهما: [1]

*اعتبار النَّص وحدة متماسكة ينبغي فهمها من الداخل.

*الاكتفاء بالوصف والمقارنة، وهذا يقتضي الإبتعاد عن أحكام القيمة.

ب–المتن:

عملت الناقدة في التقديم على تحديد المتن الروائي الذي سوف تهتم به في دراستها ، مقدمة في الوقت نفسه تعليلا لاختيارها نصوصا روائية غربية؛ قصد مقارنتها مع رواية (الثلاثية لنجيب محفوظ)، ويمكن التمييز في المتن الروائي موضوع الدِّراسة بين:

– المتن المحوري :

وهو مركز تقوم عليه الدِّراسة أساسا، وتلاحظ أنَّ هذا الطابع المركزي يعلن عنه عنوان الكتاب الفرعي: (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ والمعروف أنَّ الثلاثية في (رواية نهرية) (Roman fleuve) تتألف من ثلاثة أجزاء ولكلّ منها عنوان خاص: بين القصرين (1956)، قصر الشوق 1957)، السكرية(1957). [2]

إنّ محورية هذا المتن الروائي العربي تجعل دراسة الناقدة عملا نقديا في الرواية يستجيب للشروط التي وضعناها لإختيار النماذج التي نتخذها موضوعا لدِّراستنا، فقد اشترطنا أن تكون النصوص المدروسة في الأعمال النقدية نصوصا روائية عربية .

– المتن المرجعي :

---

[1] – ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] – ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي ،ص123.

ونسميه مرجعا لأنَّ الناقدة تعتبره خلفية إبداعية تسند النَّص العربي، وتدخل في تركيبه بشكل من الأشكال، ومع أنَّه متن روائي غربي سابق على ظهور الثلاثية، وموجود على الدَّوام خارجها في شكله الأصلي، وهنا يتوسع المتن ليشمل نصوصا عديدة، وكمية النصوص هنا ليس لها قدرة دفع هذا المتن المرجعي نحو محور الدِّراسة، مادام النَّص الروائي العربي يشغل هذا المحور، ويتكون المتن المرجعي من النصوص الروائية الغربية التالية:[1]

– نصوص واقعية:

*اوجيني غراندي Eugénie Grandet، لبالزاك وهي رواية ترجع الى سنة 1833م.

*مدام بوفاري لفاوبير (1857م).

*المطرقة l'assommoir ، وهي رواية (إميل زولا) ظهرت أوَّل مرة سنة 1877م.

وتشير الكاتبة أيضا الى أنَّها اعتمدت على الرواية (الفريسة) للكتاب نفسه، وقد وضعت هذه الكلمة بشكل يقارب الدِّقة في الترجمة أيضا، فالعنوان الأصلي للرواية كما أوردته هو التالي:(La curée) ومعناه في المعاجم حصة الكلاب من الصيد[2].

– نصوص ما بعد الواقعية:

واعتمدت الكاتبة أيضا في مقارنتها على نصوص روائية ظهرت في القرن العشرين؛ بحكم أنَّها ترى بأنَّ (نجيب محفوظ) لم يتأثر فقط بواقعية القرن التاسع عشر، بل بواقعية القرن العشرين أيضا أمَّا الروايات التي اعتمدت عليها فهي:[3]

*البحث عن الزمن الضائع.ل: مارسيل بروست.

*بوليسيس ل: جيمس جويس.

*مسزد اللوي ل: فريجينيا وولف.

وانطلاقا من ذلك تبحث الكاتبة في تمثل النَّص الروائي لمقولة الحدود الزمنية المتحركة بين الماضي والحاضر والعكس، وجعلت من افتتاحية النصوص المكونة لثلاثية (نجيب محفوظ) ميدانا لها

---

[1]– المصدر نفسه، ص124.

[2]– ينظر :المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص125.

فعلى الرغم من أنَّ افتتاحية الرواية تشكل مجالا أساسيا وخاصة في الرواية الواقعية يتمّ في اطاره صياغة الأبعاد الكلية للبنية الحديثة، وللتشكلات البنائية التي تتشابك عبر نسيج النَّص، إلاَّ أنَّها في حالة الدِّراسة التي قدمتها (سيزا قاسم) لم تتسم بالطابع الكلّي؛ حيث أنَّها قدمت نموذجا لافتتاحية رواية (بين القصرين)، أين ركزت فيها على الوظيفة الزمنية وعلاقتها ببقية المكونات الأخرى.[1]

3- نصوص عرضية:

لم تتم الإشارة إليها في التقديم، ولكن الناقدة رجعت إليها عند التحليل بصورة عرضية في اطار المقارنة بين الثلاثية، والأشكال المختلفة للفن الروائي، مثلا الأدب الروسي:

*الاخوة كراما زوف ل: دوستويفسكي.

* آل جلوجوف ل: ميخائيل سالبا تكون سدرين.

*الحرب والسلام لتوستوي.

*وفي الأدب الالماني: البود نبروكس ل:توماس مان.

ج-الممارسة النقدية:

إنَّ الممارسة النقدية لا تكون دائما مطابقة لما يعلن عنه نقاد الرواية في مقدماتهم المنهجية من أسس نظرية، حيث أنَّ إجراء تصنيف الأعمال النقدية التي تناولت الرواية كموضوع لتطبيق منهجية النقد النفسي، تصطدم بصعوبة التمييز الواضح بين مختلف الكتابات والدِّراسات،؛ ومرد ذلك يعود بالأساس إلى أنَّها لا تلتزم بلخصوصية المنهجية الواضحة في الإشارة الى المرجعية المعتمدة، أو أنَّها تقيم تداخلا بين مجموعة مفاهيم لحقول معرفية متنوعة، أو لا تلتزم بنسق متجانس من الأطروحات النظرية، ويثبت الباحث فيما اذا كانت الناقدة (سيزا قاسم) قد اخلصت لمنطلقاتها النظرية أم لا.[2]

الوصف:

يطرح الكاتب سؤالا جوهريا؛ وهو كيف وصفت الناقدة عمل (نجيب محفوظ) الروائي؟ مع اعتبار أنَّ عملية وصف العمل الروائي تعتبر أساسية في منهج ذي طبيعة وصفية، وهو المنهج البنائي

[1]- ينظر : عمر عيلان ، النقد العربي الجديد في نقد النقد ، ص 62.

[2]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النَّص السردي، ص125-126.

الذي أعلنت الناقدة عن تبنيه كأداة للتحليل، ويمكن أن نتبيَّن التركيز على الوصف من خلال تقسيم فصول الكتاب:[1]

-الفصل الأوَّل بناء الزمان الروائي.

-الفصل الثاني بناء المكان الروائي.

-الفصل الثالث بناء المنظور الروائي.

هناك اهتمام بالبنية الروائية في المقام الأوَّل، لكن ما هي طبيعة هذا الاهتمام، وهل استطاعت الناقدة أنَّ تقدم للقارئ صورة متكاملة عن هذه البنى الثلاث التي حدَّدت بها فصول دراستها؟

الملاحظة الأساسية التي ينبغي أن نشير إليها قبل الإجابة عن هذا السؤال: هي أنَّ الناقدة خصصَّت ضمن الفصول الثلاثة حيزا مهما لتقديم الآراء البنائية المختلفة؛ حول طبيعة الزمان والمكان، والمنظور في الفن الروائي عامة، بحيث يستطيع كلّ قارئ متخصص أن يعتبر كتابها عملا تنظيريا أكثر منه محاولة للتطبيق.

هنا نجد أنَّ النَّقص الحاصل في توضيح الجوانب النظرية؛ كان له تأثير بالغ في درجة تحقيق تحليل شمولي للعمل الروائي المحوري؛ وهو رواية الثلاثية(لنجيب محفوظ)، وإذ تساءلنا على سبيل المثال: ما هي البنية الزمانية الكاملة لرواية (نجيب محفوظ)، من خلال تحليل الناقدة، فإنَّنا لا نجد إلاَّ بنى تجزيئية توصلت إليها الناقدة عند عرض كلّ فكرة عن الزمن في النقد البنائي، بحيث فتحت عنوان شديد الأهميَّة وهو: الترتيب الزمني للأحداث[2].

ينتظر أيّ ناقد مهتم أن تقدم الكاتبة تحليلا شموليا لبنية الزمن في الثلاثية كلّها؛ بحيث نقصد هنا البنية العامة لترتيب الأحداث على مستوى السَّرد، فلا نظن أنَّ الكاتبة كانت واعية بأنَّها ظلت وخاصة في الفصلين الأوَّل والثاني منقادة لخدمة الأفكار النظرية، لا لخدمة النَّص الروائي بهذه الأفكار وقد قدمت الناقدة تخطيطا بسيطا له ملمح الشمولية، إلاَّ أنَّه لا يتناول زمن السَّرد، وإنَّما زمن القصة والمعروف أنَّ زمن السَّرد هو الذي يقدم صورة عن الآداء الفني للرواية.

كما أثرت الدِّراسة التجزيئية للزمن على النتائج التي حاولت الناقدة استخلاصها من مقارناتها فجاءت كلّ هذه الاستنتاجات مرتبطة بجزئيات، تنفصل كلّ واحدة منها عن الأخرى، ومن بين هذه

---

[1]- المصدر نفسه ، ص126.

[2]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص127.

الاستنتاجات نذكر: تقارن الناقدة افتتاحية (بين القصرين)، مع افتتاحيات الروايات الواقعية فتقرر على الفروض النظرية الغربية حول موضوع المكان والوصف في الفن القصصي، وبالرغم من اتفاق افتتاحية (بين القصرين) في الوظيفة الفنية مع افتتاحية الرواية الواقعية وتطابق خطوطها العريضة، فإنَّنا نجد بعض الاختلاف في بعض ظواهر بنيتها، وذلك أنَّ اختيار اليوم الواحد اطار للافتتاحية ونسج ماضي ربع قرن داخل هذا الاطار ظاهرة جديدة تشير إلى التأثر بكتاب رواية تيار الوعي.

فنلاحظ إذن أنَّ المقارنة تتعلق فقط بالمطالع، أو ما سمته الناقدة الافتتاحيات الروائية، ونجد الطابع التجزيئي نفسه يهيمن على دراسة الناقدة للبنية المكانية في الرواية، فقد أغفلت في حقيقة الأمر، دراسة هذه البنية وحولت رواية (نجيب محفوظ)، وغيرها من الروايات العربية من الروايات العربية الأخرى الى (مستودعات) قابلة لأن تقدم جميع الأمثلة.[1]

وفي الوقت الذي نراها تنتقل إلى بعض الاستنتاجات التي لها طابع شمولي، فيما يتعلق بالمقارنة بين الثلاثية والنصوص الروائية الأخرى، تقول الناقدة بأنَّ الوصف عند (نجيب محفوظ) هيكلي حيث أنَّه يكتفي بتسمية الأشياء دون تجزئتها إلى مقوماتها وسماتها، وتذكر الأشياء في أغلب الأحيان دون أن توصف، أو يكون الوصف عاما في غير تفصيل، ويتضح إهمال محفوظ للصفات في الوصف اذ تتبعنا بعض صفات الأشياء، ونرى بأنَّ الناقدة تلاحظ بنية المكان في الثلاثية تتميز بالانغلاق البيوت متجاورة، وثابتة بينما (قصر الشوق) و(السكرية) تضيف أماكن أرحب (العوامة)، (قصر آل شداد)، (بيت الدعارة) ، (الجامعة الأمريكية)، و(قسم الشرطة) ....الخ.[2]

أمَّا عن بنية المنظور الروائي فقد لاحظت الناقدة (سيزا قاسم) خلال الفصل الثالث من الكتاب، أنَّ الثلاثية تختلف في هذا الجانب عن المنظور في الروايات الواقعية الغربية ، فإذا كان الكتاب الواقعيون يتدخلون في سياق السَّرد التي تجعل المنظور ذا البعد البعيد الاديولوجي الذاتي، فإنَّ نجيب محفوظ لم يتدخل في سياق الأحداث، ولم يظهر ميوله المباشر الى أيّ من شخصياته الروائية، وهو لذلك صاحب منظور خاص يجعل الرواية متعدّدة الأصوات (polyphonique).

---

[1]- ينظر: المصدر نفسه ، ص 128.

[2]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص129.

فإذا كانت الناقدة تشير مع ذلك إلى أنَّ (نجيب محفوظ) يبدو متعاطفا بنوع خاص مع شخصية كمال في الثلاثية، فإنَّها تلاحظ في الوقت نفسه أنَّ الكاتب الراوي لم يتدخل أبدا بشكل مباشر لإظهار هذا التعاطف.[1]

توصلت (سيزا قاسم) إلى أنَّ أسلوب الوصف عند (نجيب محفوظ) لم يتجاوز المستوى الأوَّل من شجرة الوصف باستثناء ثلاثة مقاطع، في حين أنَّ (بالزاك) بلغ في وصفه الأشياء إلى درجة متقدمة ممَّا يعني أنَّ الرواية الواقعية الكلاسيكية ارتكزت بشكل واضح على تقديم ملامح الأشياء والأمكنة المفتوحة والمغلقة والطبيعية، بطريقة تجعل القارئ يتوصل لاستنتاجات هامَّة عبر الوصف.[2]

فالناقدة لم تقدم صورة متكاملة عن منظور الثلاثية؛ مادام المنظور قائما بالضرورة من خلال تعددية الأصوات، كما نعتقد أنَّ الناقدة كان عليها أن تتسلح بعلم الدَّلالة البنائي، كما صاغ أهمَّ مبادئه (غريماس)، وخاصة ما يتصل بالنموذج العاملي، لكي تكتشف في ضوئه طبيعة الصراع الفكري الذي صاغته الثلاثية، كما نعتقد أيضا أنَّ الاقتصار في التحليل على شكل التعبير، لا يقدم إلاَّ المستوى الأوَّل من العالم الروائي، وهو المستوى التقني، أمَّا الدَّلالة فهي قائمة في مستوى شكل المحتوى، ونقصد بذلك الدَّلالة المحايثة، لا المعنى الذي يمكن أن يعطيه أيّ قارئ للنَّص[3].

وتنتهي الناقدة من وصف الرواية ومقارنتها بغيرها من الروايات، دون أن تعرف بالتحديد ماهي البنية العامة للرواية، بل إنَّ أيّ قارئ لم يكن قد اطلع عن الرواية لن تقدم له الدّراسة على طولها أيّة فكرة واضحة عن بنية الأحداث، كما حذفت من المنظور أهمّ ركائزه في الرواية وهو تعددية الأصوات، وبقيت على دراسة الرواية غارقة في الجزئيات، ومع ذلك كلّه فأهميَّة عمل (سيزا قاسم) تبقى قائمة، لا في جانب التحليل، بل في جانب تقديم كثير من المعلومات النظرية عن مفهوم الزمن والوصف والمنظور، فالبنسبة للزمن، قدمت الناقدة تعريفا بأنواع الاسترجاعات(Les analepsies) اعتمادا على الناقد الفرنسي (جيرار جينيت):

*الاسترجاع الخارجي.

*الاسترجاع الداخلي.

---

[1]- ينظر: المصدر نفسه، ص130.

[2]- ينظر : عمر عيلان ، النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد ، ص 75.

[3]- ينظر: المصدر السابق، ص131.

*الاسترجاع المزجي.

فالزمن هو من أهمّ المواضيع التي اهتمّ بها النقاد والدّارسين، اذ تعدّدت مفاهيمه، واختلفت وتباينت الآراء حوله؛ فلم يقفوا على تعريف واحد لهم، فالزمن يمثل عنصر أساسي يقوم على الفن القصصي.[1]

***الإسترجاع الخارجي:**

يعود إلى ما قبل بداية الرواية؛ اذ يمثل الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدأ الحاضر السَّردي بحيث يستدعيها الراوي في أثناء السَّرد، ويرتبط الإسترجاع الخارجي بعلاقة عكسية مع الزمن في الرواية نتيجة لتكثيف الزمن في السَّرد؛ أيّ كلّما طال الزمن الروائي يشغل الاسترجاع الخارجي حيز أكبر.[2]

***الاسترجاع الداخلي:**

إنَّ الاسترجاع الداخلي يتيح الفرصة للروائي من أجل إعادة أحداث لها صلة بالقصة الرئيسية وبشخصياتها المركزية لمسارها الزمني، ويستعيد أحداث وقعت ضمن زمن الحكي، أيّ بعد بدايتها وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي .

***الاسترجاع المزجي:**

ويسمى الاسترجاع المختلط لكونه يجمع ما بين الخارجي والداخلي، فهو خارجي باعتباره ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكي الأوَّل، وهو داخلي أيضا بحكم امتداده ليلتقي في النهاية مع بداية المحكي الأوَّل، اذ يعتبر "صورة للتناوب بين الاسترجاع الخارجي، والاسترجاع الداخلي ويتمثل الارتداد المزجي في بنية الرواية إجمالا وتفصيل القضية أو الحدث".[3]

غير أنَّها أهملت الإشارة إلى المفارقات الزمنية (Les anachronies)، والتي تساعد على ضبط البنية الزمنية في كلّ عمل قصصي قصد إدراك الفرق بين زمن الأحداث، وزمن السَّرد، وفي اطار الكلام عن الاستغراق الزمني (La durée) نقلت الناقدة من (جيرار جينيت)(دون احالة دقيقة)

---

[1]- ينظر : توهامي بن احمد / محمد الطيبي ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر ، البنية السردية في رواية يوم رائع للموت لسمير قيسمي ،جامعة احمد دراية ، ادرار ، 2018/ 2019 ،ص25.

[2]- ينظر : المرجع نفسه ، ص 29.

[3]- ينظر : توهامي بن احمد / محمد الطيبي ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر ، البنية السردية في رواية يوم رائع للموت لسمير قيسمي ، ص 30.

الخطاطة الترميزية التي وضعها لتوضيح مختلف أشكال الاستغراق الزمني في الحكي، بحيث تنقل هنا حرفيا الخطاطة التي أوردتها وتقارنها مع خطاطة (جيرار جينيت):[1]

-الثغرة: مساحة النَّص – سرعة الحدث لا نهائية .

-الوقفة: مساحة النَّص∞-سرعة الحدث صفر.

-المشهد: مساحة النَّص ≤سرعة الحدث.

-التلخيص:مساحة النَّص< سرعة الحدث.

-أمَّا الخطاطة (جيرار جينيت) فجاءت كالتالي :

Pause :TR= .TH=0.Donc TR ∞ > TR.

Scene :TR=TR.

Sommaire :TR< TR.

Ellipse : TR= O.TH=n.Donc TR<∞ TH.

من خلال الشروح التي قدمها (جينيت) لهذه المصطلحات نفهم: أنَّ رمزTR يعني الزمن الاتفاقي للحكي، وهو ما يسمى عادة زمن السَّرد، وأنَّ TH تعني زمن القصة، أمَّا الرمز"∞>" فيعني حسب وضع اللغة الفرنسية من اليسار الى اليمين: أكبر بصورة لا نهائية من، والرمز :∞> أو أصغر بصورة نهائية، أمَّا الرمز الصغير n فلم يشرحه ، ولكنه يعني في لغة الرياضيات، أيّ قضية أو أيّ عدد وهكذا نستطيع أن نكتب الخطاطة معربة على الشكل التالي: [2]

الاستراحة: زس =ن، زق=0 إذن زس ∞>زق.

المشهد: زس =زق.

الخلاصة: زس>زق.

القطع: زس=0. زق=ن، إذن زس> ∞زق.

وتفسير ذلك كلّه أنَّ زمن السَّرد في الاستراحة الوصفية=ن دقيقة، أو ساعة، بينما يكون زمن القصة متوقفا، أيّ يساوي 0، وينتج عن ذلك زمن السَّرد؛ يكون أكبر بصورة لا نهائية من القصة أمَّا في المشهد فيتساوى زمن السَّرد بزمن القصة، وكخلاصة يكون زمن السَّرد أصغر من زمن القصة على

[1]- حميد لحميداني، بنية النَّص السردي، ص132.

[2]- ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أنَّ (جيرار جينيت) يفترض وجود حالة غير مثبتة في الخطاطة السابقة، وهي التالية (زس< زق) ولا تحدث إلاَّ عندما يبطأ المشهد، فيبدو أكثر استغراقا من الزمن المفترض وقوعه فيه.[1]

وفي القطع يلاحظ أنَّ زمن السّرد متوقف أيّ يعادل:0، بينما يساوي زمن القصة فترة غير محدَّدة من الزمن، وعليه ينتج أنَّ زمن السَّرد أصغر لا نهائيا من زمن القصة، وفي ضوء هذا التوضيح نلاحظ كيف تمَّ نقل هذا النموذج من أصله عند الناقدة، وكيف إنعدمت الفائدة بشكل تام بسبب ما لحقه من تحريف في الترجمة ، ونقص وأخطاء مطبعية وزيادة علامات لا وجود لها في الأصل كزيادة علامة (الناقص)، وزيادة العلامة (أكبر أو يساوي ≤) دون أن تبين أنَّها متعلقة باستدراك حالة أخرى تخص المشهد. وتحدثت الناقدة في الوصف عن أهمَّ وظائفه في الرواية وحدَّدتها في: [2]

-الوظيفة التفسيرية.

-الوظيفة الايهامية (أي الايهام بواقعية الأحداث).

-والواقع أنَّ جميع الوظائف التي أوردتها للوصف تجعله تابعا للسَّرد، فإمَّا أن يقوم بعمل تزييني يشدّ القارئ إلى الأحداث، وإمَّا أن يفسر الأحداث.

وقد قدم (جيرار جينيت) هذه الوظائف في كتابه (حدود الحكي)؛ معرفا الوظيفة التزيينية بأنَّها ذات بعد جمالي زخرفي، ويمكن تسميتها بالوصف الخالص، أمَّا الوظيفة الثانية فهي الوظيفة التفسيرية الرمزية التي تعني بعرض الملامح الخارجية والنفسية للشخصيات، كما تهدف من خلال وصف المنازل والأماكن والأشياء التي تشكل انطباع لدى المتلقي بوهمه بالواقعية، والوظيفة الثالثة التي قدمتها الناقدة متضمنة في الوظيفة الثانية عند (جينيت).[3]

كما أثارت الناقدة مشكلا جديرا بالبحث، وله أهميَّة بالغة في تطوير الأبحاث المتعلقة بمكون الوصف في الحكي، وهو مشكل العلاقة بين الوصف في الرواية والرسم؛ بحيث استفادت في هذا الجانب من (رونالد بارت) الذي يقول: "ليست الواقعية تقليدا للواقع بل هي تقليد صور (مرسومة) للواقع".

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص133.

[2]- ينظر :المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ينظر : عمر عيلان ، النقد العربي الجديد مقاربة نقدية في نقد النقد ، ص 73.

أمَّا أهمّ المعلومات النظرية التي أشارت إليها الناقدة (سيزا قاسم) في الفصل الثالث من كتابها فهي متعلقة كما أشرنا سلفا بمبحث زاوية النظر، وقد سمته (بناء المنظور)، وهي تسمية شائعة أيضا في النقد الحديث في الغرب.[1]

بالإضافة لعرضها للحالات الثلاث لزاوية الرؤية كما أشار إليها (جون بويون): (الرؤية مع) (الرؤية من خلف)، (الرؤية من خارج)، وتستفيد أيضا من شاعرية التأليف لـ (ب اوسبنسكي)، التي تلتقي أفكاره مع (باختين)؛ حيث ميَّز بين الرواية المثولوجية ذات الصَّوت الواحد، والرواية الديالوجية متعددة الأصوات.[2]

– أقسام الرؤية السَّردية:

للرؤية السردية أقسام متعدّدة لدى النقاد والروائيين، الذين انطلقوا أوَّل ما انطلقوا من تقسيم الناقد الفرنسي (جون بويون)، للرؤية إلى ثلاثة أقسام هي بحسب العلاقة بين الراوي والشخصيات الروائية: [3]

أ– الرؤية من الوراء (أو الخلف): وهي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات الروائية.

ب–الرؤية (مع): وهي الرؤية التي تتساوى فيها معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية.

ج– الرؤية من الخارج: وهي الرؤية التي تكون فيها، معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات الروائية.

وعلى أساس تقسيم (بويون) يقيم الناقد الفرنسي (تودوروف) مثلا ثنائية المختزلة الآتية: الرؤية الخارجية، والرؤية الداخلية؛ وهما رؤيتان تقابلان أسلوبي السَّرد الموضوعي، والسَّرد الذاتي، لدى الشكلاني الروسي (تومافسكي)؛ من قبل فالرؤية الخارجية هي الرؤية التي يظهر فيها الراوي العليم بكلّ شيء (أو كلي العلم)، الذي يروي بضمير الهوى المنطلق من أسلوب السَّرد الموضوعي .

---

[1]– ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص134.

[2]– ينظر ، المصدر نفسه ،ص135.

[3]– ينظر : آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، ص 47-48.

أمَّا الرؤية الداخلية ، فهي الرؤية التي يظهر فيها الراوي محدود العلم، أو الراوي المشارك الذي تتساوى معرفته بمعرفة الشخصيات الروائية، كما في (الرؤية مع) لدى (جون بويون)، وهي رؤية تنطلق من أسلوب السَّرد الذاتي، الذي ينفتح على جميع الضمائر.[1]

- **التنظيم:**

ترتب فصول الدِّراسة على أساس ثلاث مكونات أساسية هي: مكونات حكائية أساسية وهي: البناء الزمني، البناء المكاني، والمنظور كمكون دلالي له ارتباط بشكل المحتوى لا بالمعنى.

- **التأويل:**

إنَّ كتاب (سيزا قاسم) أكدَّ لدينا فكرة لم نجرؤ حتَّى الآن على طرحها بشكل حاد على الشكل التالي: [2]

ليس لدينا ممارسة خاضعة فقط للوعي عند الناقد؛ بل إنَّ تأثير الأفكار المهيمنة سلفا على الناقد تشده بصورة لا واعية على ادماج القيم النقدية التي يعلن عن معاداتها في تصريحاته النظرية خلال المقدمات المنهجية، وهذا يعني أنَّ النشاط الذهني للناقد يختلف ساعة التفكير في الجوانب النظرية عنه ساعة التفكير في تطبيق المعطيات النظرية الجديدة على تحليل النصوص، والواقع أنَّ هذه المشكلة ليست خاصة بممارسة النقد الأدبي فقط، بل هي إشكالية كلّ محاولة لتطبيق أسس نظرية جديدة.

حيث يمكننا أن نعتبر أنَّ أشكالية التأويل ولدَّت عمليا مع إشكالية الترجمة، اذ أنَّ مسألة الاعتماد على الفيلولوجيا في ترجمة النصوص تطرح مشكلة الاختلال في المعنى المتعادل مع معنى النَّص الأصلي، وعليه تكون مسألة التعامل في المعنى منشأ التأويل، فقد لاحظ (غريش غاريش) —مبدئيا — بما أنَّه لن تكون هناك نظرية عامة للترجمة، فإنَّه لايمكن الحصول على نظرية عامة لتأويل النصوص ومنه إنَّ التأويل ليس منهجيا نظريا، وليس قانونا علميا للحصول على نتائج منطقية.[3]

---

[1]- ينظر : آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، ص 48.

[2]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي، ص 136.

[3]- ينظر : عمارة ناصر ، اللغة والتاويل ، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتاويل العربي الاسلامي ، الادارة العربية للعلوم ناشرون ، دار الفرابي ، ط1، 1482/2007،ص 30.

فحالة كتاب (بناء الرواية) (لسيزا قاسم) فلا يصل في نظرنا إلى هذا المستوى لأنَّه يحتوي على أشياء كثيرة، حتّى في مستوى التطبيق، وكيف نتحدث عن التأويل في كتاب تبعد الناقدة فيه نفسها عن كلّ تأويل أو أفكار قيمية؟ وذلك أنَّنا نجد في تضاعيف الممارسة النقدية ميلا في غير موضع الى التأويل أو التأمل بالاعتماد على ما هو خارج النصوص الروائية المدروسة فهي تلجأ الى التأويلات:[1]

– التأويل الاجتماعي:

ترى الناقدة أنَّ ادماج الرواية الواقعية للحوادث التاريخية يضفي عليها طابعا خاصا يمتاز بالتماسك بين الخاص والعام.

– التأويل الفلسفي:

هناك علاقة بين التأويل الفلسفي والاجتماعي والاديولوجي، ولكن ميزنا بين هذه الأنواع من التأويل على هيمنة أحدهما في كلّ تأويل، وإلاَّ فإنَّ العلاقة تبقى دائما بين الجمع، ويغلب التأويل الفلسفي عند الناقدة في تفسيرها للدَّلالة الرمزية في ثلاثية (نجيب محفوظ) وقد سمتها (وضع الثوابت) مقابل المتغيرات .

– التأويل الاديولوجي:

تفسر الناقدة اختفاء الطابع المأساوي المدمر في روايتي (نجيب محفوظ)، وجلزورذي بإفلاس الفلسفة الوضعية، وظهور فلسفات جديدة؛ مثل الماركسية والوجودية التي حررتا في نظرها، الإنسان من وطأة المسلمات الوضعية، والواقع أنَّ معظم التأويلات التي ندعوها ايديولوجية جاءت عند الناقدة مرتبطة بميل واضح إلى الفلسفة الوجودية.

4–التقويم الجمالي:

يلاحظ الناقد على (سيزا قاسم)، أنَّها تلجأ إلى أحكام القيم بعد كلّ قضية مدروسة، كما يلاحظ الانبهار بالمستوى الفني الذي وصلت إليه الثلاثية، وتجرد في جدول مجموعة أحكام القيمة وبين نوعه من إستحسان أو إستهجان، ولاحظ عليها أنَّ الالتزام بالدِّراسة الداخلية الوصفية لم يكن

[1] – ينظر: حميد لحميداني ، بنية النص السردي ،ص 137-139.

كافيا لتجنب أحكام القيمة والمفاصلة بين النصوص الروائية، وتأويلها بالرجوع الى الواقع الخارجي والاعتماد على مواقف فلسفية وإيديولوجية.[1]

5-اختبار الصحة:

من النادر أن يعود نقاد الإبداع الروائي إلى مراجعة نتائج تحليلاتهم، أو حتَّى الإعلان عن ميل إلى هذه المراجعة، ولكننا نجد في التقديم النظري للناقدة (سيزا قاسم) إشارة إلى أنَّها ستحاول أن تخط هيكلا عاما؛ يمكن تكراره في دراسة أعمال روائية أخرى، ونعرف أنَّ هذا الهدف هو ما كان النقد الشاعري يسعى على الدوام لتحقيقه.

وأن تكون هناك قواعد الدّراسة كلّ نماذج النوع الأدبي في فترة زمنية محدّدة، وأن يعمل النقاد على تطوير المعطيات النظرية انطلاقا من رصد التطورات الحاصلة في النماذج الجديدة لذلك النوع أيّ أنَّ يبني تراكم نظري لعلم حقيقي للأدب، يختلف علم الأدب في هذه الحالة عن النقد الأدبي لأنَّه في الوقت الذي نرى الأوّل يسعى إلى ما هو كلي فإنّ الثاني يهتم بما هو جزئي.[2]

وفي ضوء هذا التوضيح نتساءل ما هو النموذج الكلي الذي انطلقت منه الناقدة؟ إنَّ الأبحاث المتعلقة بالزمان والمكان، والمنظور كلّها أبحاث جديدة، وهي نفسها لم تصل بعد إلى وضع أسس متكاملة للأنماط الروائية، أمَّا عن قابلية التكرار التي يتحدث عنها النقد الشاعري، وبتركيز الناقدة على الفروق الموجودة بين الثلاثية وغيرها من الروايات الغربية كانت تعمل على استخلاص الخصائص العامة المشتركة بين الأنماط القصصية، لذلك نعتبر أنَّ ما ورد في التقديم من إشارة البحث عن هيكل عام يمكن تكراره في دراسة أعمال روائية أخرى، لم يتحقق منه إلاَّ القليل في الجانب التطبيقي من كتاب الناقدة، فكانت تسير في الواقع في اتجاه التركيز على اكتشاف مظاهر التميز والاختلاف.

أمَّا اذا استخدمنا اختبار الصّحة كأداة لتقويم كتاب (بناء الرواية)؛ فإنَّنا نجد تتبعا لملاحظة قدمناها سابقا أنَّ الناقدة بحكم غلبة التحليل التجزيئي عليها، لم تستطع أن تنتهي إلى خلاصات عامة نحو السمات المميزة للروايات التي درستها؛ بحيث تكون هذه الخلاصات نتيجة منطقية لمجمل مراحل التحليل، وإنَّ النصوص الإبداعية عموما، والرواية قابلة للتأويل، وأنَّ النقاد يختلفون من حيث

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي ، ص140-141.

[2]- ينظر: المصدر نفسه ، ص141-143.

الخلفيات الفلسفية والمنهجية، والايديولوجية التي ينطلقون منها، ويرى أنَّ النَّص الروائي في دراسته يحتاج إلى الاستعانة ببرنامج احصائي يضبط، ويسجل جميع العلاقات الممكنة في النَّص، وأخيرا إنَّ قيام ناقدة النقد بعملية مراجعة النصوص الإبداعية التي سبق أن حللها نقاد الإبداع سيؤدي إلى صنع تحليل في موازنة تحليلات أخرى.[1]

أمَّا الثلاثية؛ فتخلو من الإشارة إلى الفنون التشكيلية بالاضافة إلى عدم الإلتفات إلى الشكل واللون، وإن كانت عبارة (عدم الإلتفات الشكل واللون) تحتمل معنى صحيح الدّلالة على العلاقة بين الرسم والوصف في الرواية، وفي اطار الكلام دائما على المبادئ العامة في النقد يمكن مراقبة واختبار مدى الإخلاص في نقل أراء النقاد الغربيين من خلال ما قامت به الناقدة من ترجمات لفقرات محددة فقد لاحظنا أنَّ الفرنسي على الخصوص لم تضبط ترجمته بل خضع لبعض التصرف، والحذف والإضافة بشكل الإبتلاء مع مهمَّة الناقد التي تقتضي الحرص التام على الدّقة في نقل أفكار الآخرين لما يترتب عن ذلك من استنتاجات، وخلاصات هي مقياس القيمة العلمية لآراء الناقدة، وتأخذ المثال التالي: [2]

فقد جاء النَّص الذي أوردته الناقدة في الهامش رقم (74)(ص127) عاطلا من الفواصل الضرورية الملازمة لبعض الأحرف في الكتابة الفرنسية؛ فالنَّص الفرنسي مكتوب على الطريقة الانجليزية المعروفة بغياب الفواصل، وعدم احترام الفواصل والنقد المحدّدة للحظات التوقف، وحذف كلمة (Encadre) وهي موجودة هكذا بين قوسين في الأصل .

وفي سياق كلامنا عن اختبار الصّحة نشير إلى الأخطاء الكثيرة التي وردت في لغة الناقدة سواء من حيث التعبير أو من حيث القواعد النحوية، ولا نريد هنا أن ننطلق من رؤية تقليدية في محاسبة الناقدة، ولهذا ترى أنَّ الناقدة (سيزا قاسم) لم تأخذ الأمر بالجدّ المطلوب، فجأء كتابها مليئا بالأخطاء النحوية الواضحة، إضافة إلى أنَّها لم تعمل على مراجعة الكتاب بعد طبعه مما ترك في النَّص أخطاء مطبعية كثيرة.

استنتاجات:

[1]- ينظر : حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، ص 143.

[2]- ينظر : المصدر نفسه، ص 144-146.

يمثل الكتاب مع الكاتبين السابقين حلقة تكامل في جانبه النظري، يعترف (لحميداني) للناقدة بالسبق يقول؛ فالجوانب المنهجية الواردة في متن كتاب (سيزا قاسم) في محاولة لتقريب نظرية الرواية إلى القارئ العربي بالشكل الذي تبلورت به في الثقافة الغربية ولهذا العمل، كما أشرنا سابقا مشروعية كاملة بحكم أنَّ العالم العربي ليس له رصيد نقدي روائي يؤسس عليه مثل هذه النظرية، إلاَّ أنَّه يأخذ عليها اهتمامها في الثلاثية بشكل للتعبير؛ أيّ المكونات التقنية التي تعتمد عليها كتابة الرواية، وهو من أهمّ ما قامت عليه دراسة الأعمال الحكائية عند أشهر الدَّارسين، ولم تستفد في هذا المجال أعمال (بروب)، و(برسيون)، و(وغريماس)، وكذلك لجوءها إلى المفاضلة بين النصوص مما يربطها بالنقد التقليدي.[1]

يختم (حميد لحميداني) كتابه بقوله: "لا شك أنَّ البنائية كانت تحمل لواء العلمية والموضوعية بحكم أنّها تستند إلى علوم دقيق كالسانيات والمنطق، وهي لذلك تمثل في نظر دعاتها خطوة حاسمة نحو الوضوح العلمي في ممارسة نقد الرواية، وضبط مكوناتها وأساليبها الفنية."[2]

[1]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي، ص148-149.

[2]- المصدر نفسه، ص149.

دراســـــة وتــقــويـــم

-الإشكالية والفرضيات المقترحة

-هدفه من الدراسة وإضافته النوعية

- خاتمة الكتاب

الإشكاليات والفرضيات المقترحة:

أوضح (حميد لحميداني) من البداية الإشكاليات التي انطلق منها في مقدمة كتابه؛ وجاءت كما يلي: [1]

- هل استطاعت المقاربة النقدية ذات الرؤية من الداخل في العالم العربي أن تظهر خصوصياتها المميزة وهي تتعامل مع النَّص السردي العربي ؟
- ما مدى قدرة الناقد العربي على هضم وتمثل مناهج جديدة تولدت في سياق تطور البحث اللساني، والمنطقي والفلسفي ؟
- هل تمكَّنت المقاربة البنائية من تجاوز التعريف بالمنهج إلى تقديم معرفة جديدة بالنَّص الروائي العربي؟
- ما هي الأخطاء التي ينبغي تجاوزها في هذه الممارسة ؟
- وآخرُ ما يختم به تقديمه سؤال يود أن يجد له إجابة لدى قرائه وهو إلى أيِّ حد كان موفق في عمله.

هدفه من الدّراسة وإضافته النوعية:

مثلما وضح الإشكالات التي انطلق منها، كذلك عدّد هدفه من الدّراسة، وتميزه عن غيره وإضافته النوعية، ولخصها في نقاط أدرجها في بعدين:[2]

البعد الأوَّل:

- نقل التجربة النقدية البنائية الغربية؛ بشكل منتظم يظهر من خلالها الجهود المبذولة، ذلك أنَّه يرى أنَّها جهود لا نظير لها في تراثنا العربي .
- توضيح أهميَّة نقل هذه التجارب من حيث أنَّها أعادت النظر في طبيعة ممارسة تحليل الأعمال الأدبية؛ ذلك أنَّه يرى: إنَّ للغرب قفزة مميزة في الدِّراسات اللسانية الحديثة الَّتي تهتم بالسَّرديات وفي المقابل لا يجد اهتمامات بالسَّرديات، وتحليلها في الدَّراسات النقدية العربية.

---

[1]- حميد لحميداني ، بنية النَّص السَّردي من منظور النقد الأدبي ، ص :7-8 .

[2]- ينظر : المصدر نفسه ،ص: 05 .

البعد الثاني:

- تقديم ملخص للدِّراسات العربية التي تأثرت بالدِّراسات الغربية وانتهجت المقاربة والتحليل البنائي
- رصد التغيرات الحاصلة في المقاربة البنائية للسرديات العربية من جانبيها النظري والتطبيقي.
- تقديم التطور الطبيعي للنظرية النقدية البنائية، أيّ المسيرة التاريخية لها
- الإشارة إلى النقاد الذين اهتموا بالسَّرد من أمثال :بيرس لبوك (percy lubbok) ، وفورستر (E.M.Forster) ادوين موير (Edwin Muir)، وكذا جهود النقد الشكلاني .
- يؤكد "حميد لحميداني " أنَّ دراسته مميزة انطلاقاً من تقديمه وطرحه المنتظم، والذي يوفر على القارئ لمَّ شتات أعلام وأعمال النقد البينائي، وفي المقابل توضيح المصطلحات التي عرفت بها في العالم العربي، وعليه يعلم القارئ من خلال هذا التقديم المفصل ما يستفيده من هذا الكتاب وكأننا بالمؤلف.
- ويصرح أنّ غايته من دراسته وما قدمه في مؤلفه بالإضافة إلى ما سبق هو؛ استقصاء وإحصاء الهفوات التي وقع فيها النقاد أثناء ممارستهم النقدية للأعمال الفنية.

خاتمة الكتاب:

لم يخصّص الكاتب خاتمة منفردة في نهاية دراسته، وإنَّما اكتفى بتعلقات عن الأخطاء اللغوية والتعبيري التي رصدها للناقدة (سيزا قاسم)، ووقعت فيها الباحثة، وبعدها مباشرة قائمة للمقابل الأجنبي لعدد من المصطلحات اللغوية والنقدية، والمتصفح للكتاب يجد أنَّ (حميد لحميداني) قد أجاب عن كلّ الإشكاليات التي سبق طرحها في مقدمة كتابه، والتزم بكل ما أشار إليه أنه من ضرورة التطرق إليه.

والحقّ أنّ هذا الكتاب ثري بالمعلومات المنظمة والمرتبة بإحكام خصوصا في جانبها النظري وحتّى الجانب التطبيقي، وإن قدم بعض النماذج لكن إسقاطه المنهجي ممنهج نقديا، وما عزز ذلك ما اعتمد عليه من دراسات نقدية غربية وعربية، فدراسة هذا الكتاب تغني كلّ باحث عن الإطلاع على عدّة كتب في الدّراسات السردية والنظريات المتعلقة بها.

خـــاتـــمـــة

لم يكن من السّهل علينا استيعاب كلّ ما انطوى عليه الكتاب؛ خصوصا القسم التطبيقي واحتجنا للكثير من التركيز، والتنسيق بين الجزء النظري والتطبيقي لنتمكن من فهمهما، ومع ذلك لا ننكر وبعد هذه الجولة الشائكة، وبعدما أنهينا تلخيص الكتاب الذي كان لنا شرف اختياره، وخوض غمار تصفحه أنَّنا استفدنا كثيرا من الناحية المعرفية، خصوصا أنَّ معرفتنا بموضوع الرواية والسَّرد والحكي جدّ ضئيلة ومتواضعة، فتنوعت الفائدة لدينا من جميع النواحي، وهي ذي خاتمة بحثنا تحمل محاولة تتويج ما خطه قلمنا في متن البحث بجملة من النقاط هي:

* نجح (حميد لحميداني) لحدّ كبير في التأصيل والإضافة النوعية للدِّراسات السَّردية.

* تناول الكتاب كلّ ما يخص الرواية والحكي والسرد، وأهمّ النقاد الذين اهتموا به، كما قدم أهمّ ما جاء به الشكلانيين الروس في تمهيد الطريق أمام الدّراسة البنيوية .

* تمكن (حميد لحميداني) من الإلمام بالرواية والسّرد، ووضع (نبيل راغب) و(محمود أمين العالم) كنماذج تطبيقية في دراسته.

هذا والغاية من اختيارنا لدراسة هذا الكتاب؛ لنسهم أولاً: في إثراء مكتبة جامعتنا، وثانيا حتّى يتنبه الطلبة من بعدنا لهذا الكتاب، ويتوجهوا إليه بالعناية وأخذ الفائدة، وتنبيهنا لما فاتنا في بحثنا تصويبا أو تقويما، ولا يفوتنا أن نشير أنّنا سعدنا كثيرا ونحن نتصفح هذا الكتاب، فنرجو أن نكون قد أعطينا الكتاب حقه من الدّراسة ولو بالقدر اليسير.

والشكر كلّ الشكر لأستاذتنا المشرفة: دلال عودة على الثقة التي منحتنا إياها، وعلى الإشراف والتوجيه والتصويب، فنسأل الله أن يبارك لك وفيك على الطيبة والمحبة التي تحفينا بها الطلبة ختاما إن وفقنا فبفضل من الله وتوفيقه، وإن أخفقنا فمن قلّة زادنا المعرفي والذي نلتمس له العذر لديكم.

فهرس المصادر والمراجع

فهرس المصادر والمراجع

المصادر:

- حميد لحميداني ، بنية النَّص السّردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ، ط1، 1991.

المراجع:

- إبراهيم الخطيب ، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ط1، 1983.
- إبراهيم خليل ، بنية النَّص الروائي ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط1، 2010/1431.
- جوزيف كورتيس، مدخل الى السيميائية السردية والخطابية ، تر: جميل حضري ، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1428/2007.
- سعيد يقطين ، انفتاح النص والسياق ، المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان ، ط3، 2006.
- سمير مرزوقي وجميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصيدة ، ديوان المطبوعات الجمالية ، الدار التونسية للنشر ، الجزائر .

الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث، الأردن ط1،2011/1432.

- عبد الرحيم الكردي ، البنية السردية للقصة القصيرة ، القاهرة ، ط2، 2005.
- عبد اللطيف محفوظ، البناء والدلالة في الرواية ، مقاربة من منظور سيميائية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010/ 1431.
- عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرو مينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي الإدارة العربية للعلوم ناشرون، دار الفرابي، ط1، 2007/ 1482.
- عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، اتحاد الكتاب العربي ، دمشق ، 2008.
- عمر عيلان، النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان ط1، 1431/2010.
- فايد محمد وسحنين علي، أبحاث في الرواية ونظرية السرد Taksidj.com للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، 2014.

- فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في شعرية المكان مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان ط1، 2008.

- محمد سالم ومحمد الأمين ، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيماطيقا) دار النشر العربي ، بيروت ،ط1، 2008.

- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العربي ، دمشق سوريا 2005.

- محمد مفتاح ، دينامية النّص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان ،ط1، 1987.

- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، تيزي وزو 2008.

- نفلة حسن احمد العزي ، تقنيات السرد واليات تشكيله الفني ، دار غيداء للنشر والتوزيع العراق ط1، 2010.

-الرسائل العلمية:

- عبد الله توام ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم اللغة والأدب العربي ، تخصص السيميائية وتحليل الخطاب ، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية رواية الان...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى ، لعبد الله منيف " انموذجا " ، 1436/2015، جامعة احمد بن بلة وهران.

- توهامي بن أحمد ومحمد الطيبي ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر ، البنية السردية في رواية يوم رائع للموت لسمير قسيمي ، 2019/2018، جامعة احمد دراية أدرار .

- زبوجي اسيا وبريخ ليدية ، مذكرة بنية الرواية الجزائرية المعاصرة (حارسة الظلال ، دون كيشوت في الجزائر ، لواسيني العرج انموذجا .

دوريات:

- مجلة امنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الجوار للنشر والتوزيع ، سوريا ط1 1997.

فـــهـــرس الموضوعات

فـــهـــرس المـــوضـــــوعـــات

- شكر وعرفان.....
- مقدمة.....أ
- البطاقة الفنية.....

مدخل الكتاب ومؤلفه

- التعريف بصاحب الكتاب.....02
- توصيف الكتاب.....03
- قراءة في عنوان الكتاب.....04
- مقدمة الكاتب.....05
- فهرس مواضيع الكتاب.....07
- المصادر والمراجع المعتمدة.....08

تقديم وعرض

- دراسة وتلخيص فصول الكتاب.....10

دراسة وتقويم

- الإشكالية والفرضيات المقترحة.....84
- هدفه من الدراسة وإضافته النوعية.....84
- خاتمة الكتاب.....85
- الخاتمة.....86
- فهرس المصادر والمراجع.....88
- فهرس الموضوعات.....91